ML
410
.L22
K76
1903

Franz Lachner.

Eine biographische Skizze

zur Erinnerung an seinen 100. Geburtstag

2. April 1903

von

Dr. Otto Kronseder,
Gymnasialprofessor.

Mit 24 Abbildungen und einem Notenfaksimile.

Sonderabdruck aus: Altbayer. Monatsschrift, herausgegeben vom Historischen Verein von Oberbayern, 4. Jahrgang, Heft 2 und 3.

Leipzig
Verlag von Breitkopf & Härtel
1903.

Franz Lachner.

Eine biographische Skizze

zur Erinnerung an seinen 100. Geburtstag

2. April 1903

von

Dr. Otto Kronseder,
Gymnasialprofessor.

Mit 24 Abbildungen und einem Notenfaksimile.

Sonderabdruck aus: Altbayer. Monatsschrift, herausgegeben vom Historischen Verein von Oberbayern, 4. Jahrgang, Heft 2 und 3.

Leipzig
Verlag von Breitkopf & Härtel
1903.

Franz Lachner.

Eine biographische Skizze
zur Erinnerung an seinen 100. Geburtstag, 2. April 1803,

verfaßt von Dr. Otto Kronseder.

I.

Am 27. Februar 1860 führte der Kgl. Bayer. Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor Franz Lachner im Kgl. Odeon zu München ein Fastenkonzert mit ganz eigenartigem Programm auf. Die Komponisten, die darin zu Worte kamen, waren herzoglich-, kurfürstlich- oder königlich-bayerische Hofkapellmeister. Es begegnen uns darunter fast nur bedeutende Namen: Ludwig Senfl, den die Musikgeschichte[1]) den bedeutendsten Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts nennt, Orlando di Lasso, Johann Kaspar von Kherl, einer der ältesten bedeutenden Orgelmeister (seit 1656 kurfürstlich-bayer. Hofkapellmeister); Antonio Bernabei, Agostino Steffani, Andrea di Bernasconi; Christian Cannabich, der mit der Umsiedlung seines Kurfürsten Karl Theodor 1778 auch seine hochberühmte Hofkapelle nach München überführte, Peter von Winter, der gleichfalls mit von Mannheim übersiedelte und bis 1825 die Münchener Hofmusik und Hofoper leitete und neue, bessere Zeiten für das Musikleben Münchens heraufführte; Jean Baptiste Chelard, Kaspar Ett (Hoforganist bei St. Michael), Johann Kaspar Aiblinger und der wenige Monate vorher verstorbene Jos. Hartmann Stuntz, ein Schüler Peter Winters.

Doch unter allen den genannten Komponisten waren nur 3 wirkliche Bayern: Winter, Ett und Aiblinger; der echteste unter ihnen allen ist aber ohne Zweifel Franz Lachner selbst; auch hat von allen seinen Vorgängern keiner so lange und so ganz ohne alle Unterbrechung sein Amt inne gehabt, keiner sich so große Verdienste um Hebung des Musikwesens in Bayern und ganz Süddeutschland und um die Erziehung seines Volks zum Kunstgeschmack und Kunstgenuß erworben, als Franz Lachner; Grund genug also, sein Andenken in seinem engeren Vaterlande neuerdings wachzurufen.

Franz Paul Lachner ist am 2. April 1803 zu Rain am Zusammenflusse von Lech und Donau geboren. Sein Vater Anton Lachner[2]) hatte gegen ein Jahresgehalt von 44 Gulden bei allen gottesdienstlichen Verrichtungen in der Stadtpfarrkirche die Orgel zu spielen. Den weiteren Unterhalt für sich und seine zahlreiche Familie erwarb er sich durch Uhrenreparieren, ein Gewerbe, das ihn an Wochentagen von Haus zu Haus, ja selbst weit über Land „auf die Ster" führte. In zweiter Ehe war er seit 27. Oktober 1797 verheiratet mit Anna Kunz aus Reimlingen bei Nördlingen, eines Ludimagisters ehelicher Tochter, welche ihm zu den sieben Kindern aus erster Ehe noch weitere sieben, (nämlich vier Söhne und drei Töchter) schenkte. Das vierte Kind dieser zweiten Ehe war Franz Paul.

Schon war das bescheidene Organistenhäuschen, das zu ebener Erde und im ersten Stockwerk nur je eine Stube aufweist[3]), überfüllt von kleinen Inwohnern, und gar manchmal mag die braven Eltern schwere Sorge

---

[1]) Hugo Riemann „Musik-Lexikon", Leipzig 1900[5] pag. 1045.

[2]) Schon 1788 war dieser als gelernter Uhrmacher aus Schrobenhausen zugewandert und erhielt nach abgelegter Prüfung die Stelle des Stadtpfarrorganisten übertragen mit der Bedingung, daß er die Witwe seines Vorgängers Schaumberger ehelichte.

[3]) Es ist Haus Nr. 147, der Südseite der Stadtpfarrkirche gegenüber liegend. Die marmorne Gedenktafel mit dem Reliefbildnis Lachners (von A. Pollak, einem geb. Rainer), wurde nach dem Tode des Meisters an dem Häuschen angebracht und am 20. Juli 1890 feierlich enthüllt.

beschlichen haben, wie der Unterhalt zu beschaffen sei für so viele Tischgenossen. Aber der wackere Mann verlor den Mut nicht; er war seinen lieben Kleinen der treue Ernährer, er war ihnen zugleich der sorgfältigste Erzieher. In sämtlichen Zweigen des elementaren Wissens, selbstverständlich auch in allen Fächern der Musik erhielten sie insgesamt vom Vater Unterricht. Ganz besonders wurden sie (die Töchter nicht ausgeschlossen) in der Kunst des Orgelspiels ausgebildet. Dies tat der strenge, rechtschaffene, intelligente Vater in der richtigen Einsicht, daß bei dem gänzlichen Mangel an Geld die häusliche Erziehung und die Ausrüstung seiner Kinder mit praktischen Kenntnissen doppelt gewissenhaft und gründlich gehandhabt werden müsse, wenn es die Kinder dereinst zu etwas bringen sollten. Aus dieser Schule sind drei ganz bedeutende Musiker, Franz, Ignaz[1]) und Vinzenz[2]) Lachner, her-

Lachners Geburtshaus Nr. 147, der Südseite der Pfarrkirche zu Rain gegenüberliegend.
Nach einer Photographie von F. Bergmann, Ingolstadt.

[1]) Ignaz, jüngerer Bruder des Franz, geb. 11. Sept. 1807 zu Rain, gest. 1895 in Hannover, besuchte das Augsburger Gymnasium zu St. Stephan (gleichzeitig neben Napoleon), erwarb sich sehr früh schon große Kunstfertigkeit auf der Geige; von seinem Bruder Franz 1825 nach Wien gezogen, übernahm er 1826 dessen Vizekapellmeisterstelle am Kärtnertortheater und war auch sein Nachfolger als Organist an der evangelischen Kirche; 1831 finden wir ihn als Hofmusikdirektor in Stuttgart, 1842 neben seinem Bruder Franz als zweiten Kapellmeister in München, 1853 in Hamburg, 1858 in Stockholm, endlich 1861—1875 in Frankfurt a/M.

[2]) Vinzenz, geb. 19. Juli 1811 zu Rain, gest. 22. Jan. 1893, absolvierte das Gymnasium zu Augsburg, folgte seinen Brüdern nach Wien, war ebenfalls Organist an der evangelischen Kirche dortselbst und übernahm auch, als sein Bruder Franz von Mannheim nach München verzog, 1836 dessen Hofkapellmeisterstelle, die er mit kurzen Unterbrechungen (London 1842, Frankfurt 1848) bis zu seiner Pensionierung 1873 innehatte.

vorgegangen, das beste Zeugnis für die treffliche Lehrgabe des Vaters[1]).

Wie geschickt und praktisch wußte dieser es aber auch mit seinem Unterricht anzufangen! An den Mitteln zur Beschaffung von teuerem Notenpapier oder kostspieligen Musikalien und Gesangbüchern fehlte es, ja es fehlte sogar zum Klavierunterrichte das hiezu erforderliche Instrument. Wie half sich nun der findige Vater? An die Wand der Wohnstube zeichnete er einen Strich mit Kohle, auf demse ben eine

Franz Lachner

(nach dem Stahlstich von Riedt).

Mit Genehmigung der Kunstzeitschrift „Die Musik", herausgegeben von Kapellmeister Bernh. Schuster, verlegt bei Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig, aus dem 13. Heft des II. Jahrg. derselben.

An dieser Stelle entfaltete Vinzenz als Dirigent (Hermann Levi, zuletzt Hoflapellmeister und Generalmusikdirektor in München war 1852—1855 sein Schüler) und später am Konservatorium zu Karlsruhe als Lehrer eine ungemein ersprießliche Tätigkeit. Viele seiner Kompositionen (Symphonien, Ouverturen, Klavier- und Streichquartette, Männer-Chöre, Lieder 2c.) wurden preisgekrönt. Vinzenz Lachner war ein feingebildeter, geistreicher Mann, bis ins höchste Alter noch von erstaunlicher Frische und Lebhaftigkeit des Geistes.

[1]) Außer den berühmteren drei Brüdern sind ferner noch als bedeutende Musiktalente aus der Familie Lachner zu nennen: Theodor Lachner, der älteste Stiefbruder, geb. 1798, gest. 22. Mai 1877 zu München, lange Zeit Organist an der Peterskirche und zuletzt Repetitor am Hoftheater; Thekla Lachner, Organistin an der Augsburger St. Georg-Kirche, geschätzte Musiklehrerin; Christiane Lachner bekleidete lange Zeit in ihrem Geburtsorte das Organisten-Amt ihres Vaters.

Note im Violinschlüssel, und das war „g“. Diese Note hatten die Kinder den ganzen Tag über beständig vor Augen. Hiezu kam am nächsten Tage eine zweite Linie unter der ersten, die Note darauf war „e“. Am andern Tage zog er eine dritte Linie darüber, und so ging es fort, bis die Kleinen gleichsam spielend die ersten Anfangsgründe der Musik, sämtliche Noten des Systems auf und zwischen den Linien kennen gelernt hatten. Mit diesem ersten theoretischen Unterrichte verband sich sehr bald auch der praktische. Die Kinder sollten alle das Klavier, bezw. die Orgel spielen lernen, und hiezu sollte jedes Einzelne sein eigenes Instrument erhalten. Rings an der Wand der Wohnstube lief eine Holzbank; darauf malte der Vater mit weißer und schwarzer Farbe die ganze Klaviatur; auf einer Holz- oder Schiefertafel hatte jedes der Kleinen die vom Vater selbstgeschriebenen Fingerübungen vor sich, und so saßen sie und spielten und übten, sich und andern keine Störung, und der Vater überwachte, von einem zum andern wandernd, Takt und Fingersatz mit peinlicher Genauigkeit, und nur wer die Woche über seine Etüden sauber und fleißig gespielt, durfte zur Belohnung Samstag nachmittags auf die Kirchenorgel, und hier erst erklangen dem gierigen Ohre wirklich und wahrhaft die Töne, die eine volle Woche lang die jugendliche Phantasie beim klanglosen Instrument in der Kinderstube sich hatte denken müssen. Franz Lachner rühmte später selbst, wie anregend für die Ausbildung seines musikalischen Vorstellungsvermögens und des Tonsinns dieser stumme Klavierunterricht gewesen sei. Wenn auch bei solch wahrhaft dürftigem Notbehelf jedenfalls nur die hervorragende Begabung der Kinder zu jenen vortrefflichen Erfolgen führte, eines ist bei diesem lautlosen Unterrichtsverfahren nicht zu unterschätzen, die Schonung der kindlichen Gehörsnerven.

Außer dem Orgel- und Klavierspiel eignete sich jedes der Kinder noch die Gewandtheit auf mehreren andern Musikinstrumenten an, und bald konnte der Vater daran denken, die musikalische Geschicklichkeit seiner zahlreichen Familienmitglieder finanziell auszunützen. Mit seinen Buben und Mädchen ein ganzes Orchester bildend, gab er den Mitbürgern seiner Heimatstadt bald ein wohlgelungenes Konzert, bald unterhielt er sie durch Vorführung eines trefflichen Singspiels, wozu sie ihre Requisiten alle selbst gefertigt hatten. Der kleine Franz entzückte bald als Sänger mit seiner hellen Sopranstimme die Hörer, bald zeigte er seine Gewandtheit auf der Geige, dem Cello oder Horn. Sein jüngerer Bruder Ignaz gab schon als Knabe mit sieben Jahren in den größeren Städten der Umgegend als Violinist Konzerte, wobei ihn der zehnjährige Franz auf dem Klavier begleitete.

Nach zurückgelegtem 13. Lebensjahre trat Franz Lachner, um dem Willen seines Vaters gemäß Geistlicher oder Beamter zu werden, im Oktober 1816 in das K. Studienseminar Neuburg a. D. ein, wo er seiner Bitte entsprechend eine Freistelle erhalten hatte. Schon im ersten Schuljahre tat er sich insbesondere in der Tonkunst rühmlichst hervor, worin er unter allen seinen Mitschülern als erster mit Auszeichnung genannt wurde. Jedesmal am 1. Mai „beim frohen Frühlingsjugendfest“, wie es in den Jahresberichten der dortigen Studienanstalt genannt ist, hatte da der kleine Franz Gelegenheit, auf dem Klavier oder auf seinem Lieblingsinstrument, dem Violoncello, sich zu produzieren und wurde immer von den anwesenden K. Hoheiten, z. B. der Frau Herzogin-Witwe Amalia von Pfalz-Zweibrücken und der Prinzessin Kunigunde, dem hohen Adel und einem zahlreichen Publikum mit lautem Beifall aufgenommen. Neben solch' eifriger Pflege der Musik verabsäumte er aber seine Schulpflichten durchaus nicht. Das beweist der Wortlaut seines Jahreszeugnisses am Ende der ersten Klasse: „Er besitzt“, heißt es dort, „sehr viele Fähigkeiten und bestrebt sich mit unermüdetem Fleiße, einen sehr guten Fortgang zu machen. Sein Betragen ist sittsam, ruhig und verdient vorzügliche Empfehlung in jeder Beziehung.“ Im Klassenfortgange der siebente unter 41 Schülern wurde er auch noch durch einen Preis ausgezeichnet.

Besonderen Einfluß auf seine weitere musikalische Ausbildung gewann unter dem dortigen Lehrpersonal der Gymnasialprofessor Franz Xaver Eisenhofer, einer der ersten, die sich seinerzeit der Pflege und Komposition vierstimmiger Männerchöre widmeten, ein feiner Aesthetiker und ein musikalisch hochgebildeter Mann, der die hohe Begabung Lachners für

1. Karl Pinterics.
2. Franz Witteczek.
3. Franz Lachner.
4. Ignaz Lachner.
5. Eleonore Stohl (verehel. Schrotzberg).
6. Friedrich Diez.
7. Sophie Hartmann-Diez.
8. Karoline Hetznecker-Mangstl.
9. Marie Pinterics.
10. Karl Freiherr v. Schönstein.
11. Benedict Randhartinger.
12. Josef Gahy.
13. Johann Steiger v. Amstein.
14. Johann Michael Vogl.
15. Ferdinand Mayerhofer v. Grünbühel.
16. Anton Freiherr v. Doblhoff.
17. Franz Schubert.
18. Josef v. Spaun.
19. Hartmann.
20. Anton v. Spaun.
21. Unbekannt.
22. Frau Vogl.
23. Ludwig Kraißle.
24. Josef Kenner.
25. Marie Ottenwald (geb. Spaun).
26. Ludwig Ferdinand Schnorr.
27. Moriz v. Schwind.
28. Anna Hönig (verehel. Mayerhofer v. Grünbühel).
29. August Wilhelm Rieder.
30. Leopold Kupelwieser.
31. Therese Hönig (geb. Puffer. wiederverehel. Gutherz).
32. Anton Dietrich.
33. Franz v. Schober.
34. Romeo Franz Seligmann.
35. Ernst v. Feuchtersleben.
36. Franz Grillparzer.
37. Justine Bruchmann.
38. Eduard v. Bauernfeld.
39. Franz Bruchmann.
40. Johann Senn.
41. Johann Mayrhofer.
42. Ignaz Franz Castelli.

Porträt an der Wand: Comtesse Esterhazy.

(Nach der Zusammenstellung von Alois Trost im XXIII. Bande der Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien.)

(Nach der Zusammenstellung von Alois Troft im XXIII. Bande der Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien.)

Porträt an der Wand: Comtesse Esterhazy.

1. Karl Pinterics.
2. Franz Wittezek.
3. Franz Lachner.
4. Ignaz Lachner.
5. Eleonore Stahl (veredel. Schrotberg).
6. Friedrich Dies.
7. Sophie Hartmann-Dies.
8. Karoline Hetzneher-Mangstl.
9. Marie Pinterics.
10. Karl Freiherr v. Schönstein.
11. Benedict Randhartinger.
12. Josef Gahy.
13. Johann Steiger v. Amstein.
14. Johann Michael Vogl.
15. Ferdinand Mayerhofer v. Grünbühel.
16. Anton Freiherr v. Dahlhoff.
17. Franz Schubert.
18. Josef v. Spaun.
19. Hartmann.
20. Anton v. Spaun.
21. Unbekannt.
22. Frau Vogl.
23. Ludwig Kraißle.
24. Josef Henner.
25. Marie Ottenwald (geb. Spaun).
26. Ludwig Ferdinand Schnorr.
27. Moritz v. Schwind.
28. Anna Hönig (veredel. Mayerhofer v. Grünbühel).
29. August Wilhelm Rieder.
30. Leopold Kupelwieser.
31. Therese Hönig (geb. Puffer, wiederveredel. Gutberg).
32. Anton Dietrich.
33. Franz v. Schober.
34. Romeo Franz Seligmann.
35. Franz v. Feuchtersleben.
36. Franz Grillparzer.
37. Justine Bruchmann.
38. Eduard v. Bauernfeld.
39. Franz Bruchmann.
40. Johann Senn.
41. Johann Mayrhofer.
42. Ignaz Franz Castelli.

Der Schubertsche Freundeskreis.

Nach einer Sepia-Zeichnung von Mor. von Schwind 1868.
(Aus „Dichter und Darsteller“ Eduard Bauernfeld, von Emil Horner. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig-Berlin und der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien.)

Musik bald erkannt hatte. Dieser nahm sich des Knaben an, der seinerseits eine große Zuneigung zu Eisenhofer empfand, und baute auf den Grundlagen des Vaters weiter. Unter dessen Leitung bildete sich Franz nicht allein als praktischer Musiker fast auf allen Instrumenten weiter aus, sondern versuchte sich auch bereits mit Erfolg auf dem Gebiete der Komposition. Professor Eisenhofer sorgte dafür, daß die unter der Feder seines Schützlings entstandenen Kantaten, Lieder, Offertorien, Konzertstücke bei den Festlichkeiten der Anstalt und in der Studienkirche zur Aufführung gelangten;[1]) der junge Tondichter und Organistensohn aus Rain lenkte schon damals aller Aufmerksamkeit auf sich, und ragte gar bald vor allen seinen Mitschülern als Komponist und Konzertist durch seine staunenswerte Vielseitigkeit hervor.

Da traf ihn plötzlich und unerwartet der erste, schwere Schicksalsschlag; sein Vater, ein rüstiger, kräftiger Mann, ward im Alter von 64 Jahren von der damals in der unteren Lech- und oberen Donaugegend grassierenden Krankheit, dem Nervenfieber, hinweggerafft am 2. September 1820. Der brave Mann sollte den Ruhm seiner Söhne nicht mehr erleben, wenngleich er diese Freude ob seiner väterlichen Fürsorge wohl verdient hätte. Franz war jetzt 17½ Jahre alt; die zahlreiche Familie, nunmehr des Ernährers beraubt, stand beinahe gänzlich mittellos da. Wohl wanderte Franz nach dem Ende dieser traurigen Ferien wiederum nach seinem Studienseminar; aber fortan war er nur mehr mit halbem Herzen beim Studium; eine innere Stimme zog ihn mehr und mehr zur Musik, und noch vor Absolvierung des Gymnasiums verließ er am 23. Mai 1822 das Neuburger Institut. Die Mutter hatte eingewilligt in seine stürmischen Bitten, er durfte Musiker werden; denn Musik und nur Musik erfüllte seine junge Seele; hier hoffte er sein Lebensglück zu finden.

Die Hauptstadt seines Vaterlandes lockte ihn; so wanderte er denn, gehoben durch das Vertrauen auf sein Talent und auf seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten, bepackt mit einem tüchtigen Bündel eigener Kompositionen der Residenzstadt zu. Tausend frohe Zukunftspläne schwirrten ihm durch den Kopf, und die rege Phantasie des hoffnungsreichen Jünglings baute goldene Brücken über alle etwa möglichen Abgründe. Der erste selbständige Schritt ins Leben war getan, das Vaterhaus, die ruhigen, schützenden Räume des Studienseminars lagen weit, und für immer hinter ihm. Und wenn auch die nächste Zukunft sich lange nicht so rosig gestaltete, wie er es in jugendlichem Frohmute gehofft hatte, Franz ließ sich so rasch nicht entmutigen, mochten der Mißerfolge noch so viele auf ihn warten.

Die erste Enttäuschung für ihn war der kalte Empfang in München; er hatte gehofft, Menschen zu finden, die für seine Kompositionen Teilnahme zeigten; doch die Musikalienverleger schenkten den von einem völlig unbekannten Jüngling vorgelegten Manuskripten nicht die geringste Beachtung; er hatte gehofft, mit seinem gewandten Klavierspiel und mit seiner Kunstfertigkeit auf Geige und Cello reichlich Gelegenheit zu Unterrichtsstunden zu bekommen; aber er mußte zufrieden sein, für ein ungemein bescheidenes Honorar gerade so viel zu verdienen, um den knurrenden jungen Magen befriedigen zu können. Endlich sah er sich auch in der künstlerischen Bedeutung der damaligen musikalischen Zustände in der bayerischen Hauptstadt enttäuscht. Sie konnten seinen Drang nach weiterer künstlerischer Ausbildung wahrlich nicht befriedigen. So kämpft denn der kaum erst neunzehnjährige Jüngling bereits den bittersten Existenzkampf; tagsüber gibt er Stunden und spielt in verschiedenen Kirchen um kärgliches Entgeld die Orgel,[2]) und wenn die Nacht hereinbricht, stiehlt er sich durch Nebengäßchen zu einem kleinen Vorstadttheater, wo er, aus der Not eine Tugend machend, durch Mitspielen im Orchester, bald Primgeiger, bald Cellist, Hornist, Kontrabassist, gesicherten, wenn auch herzlich geringen Lohn erwirbt. Wer staunt nicht, wenn er hört, daß

[1]) Eines dieser Jugendwerke „Die studierende Jugend an das Vaterland", Chor, im Jahre 1818 komponiert, ist noch aus dieser Neuburger Gymnasialzeit im Manuskript erhalten.

[2]) So z. B. in der Dreifaltigkeitskirche an der Pfandhausstraße an Sonn- und Feiertagen „um 6 Kreuzer Litanei oder Vesper"; vgl. die Lachnerrolle von Moritz v. Schwind, Tafel II, a Anfang.

der mutige Jüngling in diesen Tagen bitterster Entbehrungen und Enttäuschungen umgebengten Hauptes den Glauben an seinen Stern nicht verlor, unverdrossen weiterstudierte, komponierte und schrieb, ein Werk um das andere zu Tage förderte!

Der einzige, der damals des schwerbedrängten Jünglings sich annahm und sein augenfälliges Talent zu würdigen verstand, war Johann Kaspar Ett,[1]) ein berühmter Musiktheoretiker und Kirchenkomponist, Hoforganist an der St. Michaels-Hofkirche. Dieser Mann voll Herzensgüte und Teilnahme gab dem Jüngling nicht nur unentgeltlich Unterricht, sondern teilte mehr als einmal sein kärgliches Abendbrot mit ihm.[2])

Doch mehr und mehr drückte ihn die Not des täglichen Lebens und drohte schließlich sogar sein Streben und seine künstlerische Schaffensfreude zu hemmen. Er sah ein, daß München nicht der Boden sei, auf welchem er mit Erfolg gedeihen könne; so richtete er denn in seiner Ratlosigkeit seine Blicke auf Wien. Die Kaiserstadt an der Donau war ihm das ersehnte Mekka, denn dort hatten Mozart, Haydn, Gluck gewirkt, dort lebte noch der Tonheros Beethoven. Schnell war sein Entschluß gefaßt. Mit geringen Habseligkeiten, noch geringerer Barschaft, doch reich an kühnen Hoffnungen und Plänen bestieg er das allwöchentlich nach Oesterreich hinabfahrende Floßgefährte; gegen das Versprechen, am Rudern teilnehmen zu wollen, erließ man ihm die Entrichtung des Fahrgeldes.

An einem der schönen Tage des weinreichen Herbstes 1823 näherte er sich dem Ziele seiner Wünsche. Das Gefährte legte auf der Donau vor Wien an, und Lachner, ohne Geld, ohne Empfehlungsbrief, nur mit seinen gediegenen Kenntnissen und dem Wagemut der Jugend ausgestattet, zog durch die Tore der Stadt ein. „Hier, wo die größten Meister der Tonkunst gelebt, hier möchte ich wohl auch dereinst etwas Tüchtiges, des Nachruhmes Würdiges leisten!“ Diesen glühenden Herzenswunsch sprach er leise vor sich hin und sah sich dann betrübt um ein Obdach für die nächste Nacht um. Allein in einer fremden Großstadt, ohne Freund, ohne Empfehlung, ohne Geld, welche Lage für einen jungen Mann von 20 Jahren! Da sitzt er denn am ersten Abend in einem entlegenen Gasthaus der Vorstadt und starrt, zum erstenmal trüben Sinnes, vor sich hin. Mechanisch greift er, um die aufsteigende Angst zu verscheuchen, nach einem der aufliegenden Wiener Tagesblätter; da fällt sein Blick auf eine Annonce: „Die Konkurrenzprüfung für die erledigte Stelle eines Organisten an der hiesigen protestantischen Kirche findet morgen vormittag statt, Bewerber haben sich bei der Kirchenverwaltung zu melden.“ Ein Strahl der Hoffnung durchzuckt ihn vom Wirbel bis zur Sohle, fort war die Sorge, morgen meldet er sich zur Prüfung, und er wird Organist, denn er wird im Wettkampfe siegen! Und so sicher ist er seines Erfolges, daß er die erste Nacht fest und ruhig dem Glücke des kommenden Tages entgegenschläft.

Viele Bewerber in Frack und tadelloser Toilette hatten sich bereits des anderen Morgens in besagter Kirche eingefunden, als auch Franz Lachner im unscheinbaren Röcklein sich meldete. Als der Letzterschienene wurde er auch zuletzt vorgenommen; drei Aufgaben wurden jedem Bewerber gestellt, ein Spiel vom Blatte, ein Spiel nach beziffertem Baß und eine freie Phantasie nach gegebenem Thema. „Was ich von meinen Vorgängern zu hören bekam“, erzählte Lachner später, „das schüch-

---

[1]) Ett, geb. 5. Januar 1788 zu Erling bei Andechs (in Oberbayern), kam im 9. Lebensjahr als Chorknabe in das nahe Benediktinerstift Andechs, wo er den ersten Schul- und Musikunterricht erhielt. Nach mehrjährigem Besuch des Kurfürstl. Seminars zu München, wo er von Prof. Jos. Schlett im Orgelspiel, von Jos. Gratz im Kontrapunkt unterwiesen wurde, erhielt er 1816 die Organistenstelle an der St. Michaels-Hofkirche, die er bis zu seinem Tode (16. Mai 1847 in München) bekleidete. Ett entfaltete dort eine durchgreifende Tätigkeit als Reformator des modernen (damals sehr entarteten, weiheloſen, opernhaften) Kirchenstils. Seine Kompositionen (Messen, Requiems, Offertorien, nur teilweise veröffentlicht), durchweht echt kirchlicher Geist; sie sind Muster des vier- und mehrstimmigen Satzes und schöner Stimmenführung. Vgl. Haberls Kirchenmusikal. Jahrbuch 1891: Erinnerungen an K. Ett von Karl v. Schafhäutl.

[2]) Vgl. die stimmungsvolle Szene aus der Lachnerrolle Tafel I b „Der hünenhafte Ett in Filzschuhen und langem Schlafrock gibt in seiner gemütlichen Wohnstube dem jugendlichen Lachner Lektionen“.

terte mich nicht ein, mehrte vielmehr nur meinen Mut, und als die Reihe mich traf, und ich erst an der Orgel saß, da kam der Geist meines Vaters und meines verehrten Lehrers Ett über mich, und nun wollte ich zeigen, was ich von diesen beiden Männern gelernt habe". Als er mit seiner letzten Aufgabe in Form einer Fuge geendet hatte, da erscholl aus dem Kirchenschiff herauf ein lautes „Bravo". Dort saß nämlich die aus den namhaftesten Autoritäten gebildete Preisrichterschaft, an verschiedenen Plätzen der Kirche verteilt, ohne die Bewerber sehen zu können. Übereinstimmend hatten am Schlusse der Prüfung sämtliche Beurteiler das Prädikat „optime" unserm armen Ankömmling aus München gegeben. Lachners Glück war nunmehr gemacht, er war Organist der reformierten Kirche mit 400 Gulden Jahresgehalt, eine Summe, die dem bescheidenen, anspruchslosen Mann ein Reichtum dünkte. Es war ein abenteuerlicher, seltsamer Wurf, doch zum geringsten nur hatte er sein Gelingen dem Zufall, weit mehr seinem eigenen Talente, seinem tüchtigen Können zu verdanken.

Franz Lachner im Kreise seiner Familie.
Nach einer Daguerreotypie aus dem Jahre 1849.

Das war die große Wendung in Lachners Lebensschicksal. Fortan lachen uns aus seinem Leben nur noch freundliche Bilder entgegen. Jene Männer, die in dem würdigen Kollegium bei der Organistenprüfung saßen, nahmen fortan regsten Anteil an dem vielversprechenden jungen Manne: Der wohlhabende Kaufmann Royko, der magistratische Vorsteher jener Kirche, sein späterer Schwiegervater, der in ganz Österreich hoch angesehene Pianist und Klavierfabrikant Johann Andreas Streicher [1]), Mitschüler Schillers auf der Karlsschule, in dessen Hause Lachner später so liebevolle Aufnahme fand, der greise Abbé Maximilian Stadler [2]), einst noch der Freund Mozarts und Haydns, bald der väterlich besorgte Berater des jungen Lachner; der Kaiserl. Hoforganist Simon Sechter [3]), Professor der Theorie am Wiener Konservatorium, sein einflußreicher Lehrer in Kontrapunkt- und Harmonielehre, der Kaiserl. Hofkapellmeister und berühmte Opernkomponist Jos. Weigl)[4]. Sie machten ihn bald mit den ersten musikalischen Kreisen Wiens bekannt. In Streichers Haus z. B. war damals der Sammelplatz aller bedeutenden Persönlichkeiten

[1]) Geb. 13. Dez. 1761 zu Stuttgart, gest. zu Wien 25. Mai 1833; widmete sich später ganz dem Instrumentenbau, verlegte seine Fabrik nach Wien und erfand dort etwa gleichzeitig mit dem Engländer Robert Wornum den Mechanismus des Hammeranschlags von oben, eine Erfindung, die in der Pianinomechanik dauernd zur Bedeutung gelangte.

[2]) Geb. 7. August 1748 zu Melk (Niederösterreich), Sohn eines Bäckers, empfing 1772 im Benediktinerstifte Melk die Priesterweihe, 1786 Abt von Lilienfeld, 1789 von Kremsmünster, resignierte und lebte seit 1815 in Wien, gest. 8. Nov. 1833 im Alter von 85 Jahren, bedeutender Kirchenkomponist.

[3]) Simon Sechter, geb. 11. Okt. 1788 zu Friedberg in Böhmen, kam schon 1804 nach Wien, erhielt 1821 vom Kaiser den Titel eines Hoforganisten und ward später Professor der Harmonie- und Kompositionslehre am Konservatorium der Musikfreunde in Wien, gest. 10. Septbr. 1867. Zahlreiche Kompositionen: Fugen, Präludien, Klaviersonaten, Messen 2c., daneben ein 3bändiges Werk „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" geben Zeugnis von seinen praktischen und theoretischen Kenntnissen.

[4]) Joseph Weigl, routinierter Dirigent und Opernkomponist, geb. 28. März 1766, gest. 3. Febr. 1846 zu Wien, Schüler Albrechtsbergers und Salieris, widmete sich früh (mit 16 Jahren schon) der Opernkomposition. Von seinen etwa 30 Opern war am populärsten „Die Schweizerfamilie". Nach Salieris Tod wurde er als 1. Hofkapellmeister angestellt und schuf fortan nur mehr kirchliche Werke und Kammermusik.

Wiens; hier traf er mit Österreichs Dichter- und Künstlergrößen zusammen, mit dem bedeutenden Lyriker Nikolaus Lenau, einem Virtuosen auf der Geige, mit dem Dichter Anton Alexander Graf von Auersperg, genannt Anastasius Grün, mit Österreichs größtem Dramatiker Franz Grillparzer, mit Ernst Freiherr von Feuchtersleben, dem Arzte, Philosophen und Dichter, mit Franz von Schober und Johann Meyerhofer, den Dichtern vieler Schubert'scher Liedertexte, mit Johann Michael Vogel und Karl Freiherr von Schönstein, den ersten, die die neuen Weisen Schuberts dem Komponisten zu Dank vor einem kleinen, auserwählten Freundeskreis zu Gehör brachten, mit dem geistvollen Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld, endlich mit Franz Schubert selbst, dem Schöpfer des deutschen Kunstliedes und mit Moritz von Schwind, dem humorvollen Zeichner und Maler[1]).

Mit den drei letzteren, mit Bauernfeld, Schwind und Schubert verband ihn bald die innigste Freundschaft; Dichtkunst, Malerei und Musik schlossen einen Bund fürs Leben. Wieviel die geistvolle Anregung, ausgehend von der einen Kunst, die andere förderte, läßt sich heute gar nicht mehr abschätzen. In jugendlich warmer Begeisterung für das Ideal des Schönen verlebten die Kunstjünger so manchen fröhlichen Tag im Genuß der Natur und schöpften aus ihr neue Lust und Kraft zu künstlerischem Schaffen.

Das waren die glücklichsten Zeiten unseres jungen Meisters, das war die Luft, in welcher Lachners Genius zu vollster Tätigkeit sich entfalten konnte. Und bald sollte ihm der höchste Lohn für sein unermüdetes künstlerisches Streben zu teil werden — der angebetete Meister Beethoven ward aufmerksam auf seine Kompositionen und würdigte ihn seines Verkehrs. Franz Lachner war mit Franz Schubert der einzige von den damals auftauchenden jüngeren Wiener Komponisten, über dessen Talent Beethoven sich anerkennend aussprach.

In des oben erwähnten Streichers Hause war es, wo er zum erstenmal und unverhofft Beethoven gegenüberstand. „Ich war von der Hoheit und dem Ernste der unerwarteten Erscheinung so ergriffen, daß ich sprachlos war und lange Zeit brauchte, bis ich meine Fassung wiederfand", erzählte er in späteren Jahren von dieser für ihn so denkwürdigen ersten Begegnung. Die freundliche Aufmunterung, die von seiten des sonst so finsteren, unzugänglichen Beethoven unserem jungen Künstler zu teil wurde und nicht minder der freundschaftliche, innige Verkehr mit dem größten Zeitgenossen Beethovens, mit Schubert, trugen nicht wenig dazu bei, sein künstlerisches Talent zu frühester Entfaltung zu bringen und es frühe schon hinzudrängen nach der tiefernsten klassischen Richtung, die er von nun an bis an das Ende seiner Tätigkeit als überzeugungstreuer Anhänger festhielt. Wem zwei Meister wie Beethoven und Schubert als Freunde und Führer zur Seite stehen, der kann nimmermehr vom rechten Weg abirren.

Die Einwirkung dieser beiden Tonheroen ist auch in Lachners Kompositionsweise deutlich wahrzunehmen; groß ist bereits die Zahl der Werke, die in dieser Zeit von Lachners Feder zu Tage gefördert wurden. Hervorzuheben sind besonders die Kantate „Die vier Menschenalter" und das Oratorium „Moses". Die Texte stammen von seinen Freunden Gabriel Seidl und Franz Grillparzer. Beide Kompositionen zeichnen sich durch Kraft und Wucht in den Chören und durch charakteristische, dem Texte aufs engste angepaßte Melodik aus. Besonderes Lob verdienen ferners mehrere Symphonien, im Stile Mozarts und Schuberts geschrieben (die erste im Jahre 1828) und Werke der Kammermusik (ein Sextett aus dem Jahre 1824, ein Quintett für Blasinstrumente 1827), nebst vielen Liedern, Duetten, Arien, teils nur mit Begleitung des Pianoforte, teils mit Zugabe einer mitsingenden Instrumentalstimme. Die Menge

[1]) Weiters verkehrten in diesem Zirkel noch der Maler Moritz Kuppelwieser, die Musiker Anselm Hüttenbrenner, Schüler Salieris, von Schubert als Komponist einst hochgeschätzt, und Benedikt Randhartinger, der kunstsinnige Joseph von Spaun, Ignaz Lachner (Bruder des Franz) u. a. Schubert war der Mittelpunkt dieses Kreises, dessen wöchentliche Zusammenkünfte „Schubertiaden" genannt wurden; siehe Abbildung S. 45. Vgl. ferner „Bauernfeld" von Dr. Emil Horner, aus „Dichter und Darsteller" V. Leipzig und Wien 1900. E. A. Seemann u. Ges. für graphische Industrie; endlich Richard Heuberger „Franz Schubert" Berl. 1902. pag. 80.

seiner Klavierkompositionen endlich berechtigen Lachner, in Hinsicht der Quantität sich den fruchtbarsten damaligen Klavierkomponisten, Weber und Mendelssohn, an die Seite zu stellen.

Inzwischen war er an das Kärntnertortheater, der damaligen K. K. Hofoper als Vizekapellmeister berufen worden. Hier konnte er sich unter der liebevollen Führung seines älteren Kollegen, des K. K. ersten Hofkapellmeisters Joseph Weigl, zum sicheren, festgewappneten Dirigenten ausbilden, so daß er gar bald seinen Lehrmeister übertraf und trotz seiner Jugend den damals größtenteils ergrauten Orchestermitgliedern der K. Hofoper durch die Sicherheit seines Auftretens und die Energie seines Willens zu imponieren wußte. Schon nach 2 Jahren wurde er nach dem Weggange Weigls im Alter von 26 Jahren neben Konradin Kreutzer [1]) „erster Kapellmeister am Kärtnertor".

So waltete unser Meister seit 1823 in Wien und entwickelte sich zu einer künstlerisch bedeutenden Persönlichkeit in der Oper wie im Konzertsaal. Seinen Dirigenten- und Komponistenruhm hat Lachner bereits in Wien begründet.

In seinen Orchesterkompositionen behielt er die streng klassischen Dichtungsformen der von ihm bewunderten Vorgänger bei; jedwede Neuerung betrachtete er als einen Frevel an diesem seinen Kunstideal. Und doch fand er innerhalb solcher Selbstbeschränkung Raum genug, sein solides kontrapunktisches Können und seine künstlerische Erfindungsgabe zu entfalten. Tatsächlich waren damals schon seine Erfolge auf dem Gebiete der Orchesterkomposition groß. Seine ersten drei Symphonien, in Es-dur, F-dur, D-moll (1828—34 entstanden) wurden alsbald nicht nur in Wien, sondern in allen Kunstzentren Deutschlands zu Gehör gebracht.

Diese anfänglich schon so bedeutenden Erfolge seiner symphonischen Werke wurden jedoch nicht allein durch die korrekte Handhabung der bestehenden Kunstgesetze seitens des Komponisten, sondern auch — und nicht zum geringsten — durch die lebensprühende, hinreißende Interpretation des Dirigenten erzielt.

Lachners weiterer Entwicklungsgang in Wien drängte ihn geradezu von selbst zur Entfaltung gerade dieser Seite seiner musikalischen Begabung. Seinem Freunde Schubert fehlten alle Eigenschaften eines Dirigenten, Beethoven, damals bereits taub, war nicht mehr der rechte Interpret der eigenen Werke, da wurde es denn gar bald Lachners dankbarstes Arbeitsfeld, die Werke seiner großen Vorgänger Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und zuletzt, wenn auch in bescheidener Zurückhaltung, seine eigenen in mustergültiger Weise vorzuführen. Lachner war aber auch zum Dirigenten wie geboren. Ruhig, bestimmt und fest, frei von aller Affektation, führte er den Taktstock, die größten Chor- und Orchestermassen überblickte sein rasches Auge, kein Ton entging dem scharfen Ohr, in energischer Sicherheit, die den reichen Vorrat an Kraft ahnen ließ, stand die untersetzte Gestalt am Dirigentenpult, allgegenwärtig schwebte sein Geist über dem Ganzen. Man fühlte sich selbst leicht und wohl, wenn man die Stärke und Sicherheit seines Wesens sah. Galt es aber, inmitten eines Kunstwerkes die gewollte Steigerung zu erzielen, dann schien die gedrungene Gestalt körperlich und geistig emporzuwachsen, seine Miene wurde lebhaft und deutlich bis zur Mitteilsamkeit, sein funkelndes Auge sprühte, das mächtige Haupt schien zu nicken und zu fordern, und jeder in Chor und Orchester tat sein Höchstes und Bestes, und jeder im Hause, der Ohren zum Hören und ein Herz zum Fühlen hatte, war hingerissen von der Kraft der Schönheiten und überzeugt von den Wahrheiten, die er soeben vernommen, so unwiderstehlich, wie von seinem eigenen Dasein.

Als Interpret Beethovens steht Franz Lachner in der Musikgeschichte wohl unerreicht da. Hören wir das Urteil eines Fachmanns! „Ich habe", schreibt Max Zenger [2]), „im Jahre

---

[1]) Konradin Kreutzer, geb. 22. Nov. 1780 zu Meßkirchen in Baden, gest. 14. Dez. 1849 in Riga, kam 1804 nach Wien und war Schüler Albrechtsbergers. Sein Kompositionstalent trat rasch zutage und wandte sich fast ausschließlich der Oper zu. Von seinen etwa 30 Werken dieser Art ist heute noch das bekannteste das „Nachtlager in Granada", Wien 1834. Seine Instrumentalkompositionen und Lieder sind heute vergessen, mit Ausnahme vielleicht des ehemals populären Männerquartetts „Der Tag des Herrn".

[2]) Dr. Max Zenger „Franz Lachner, ein Gedenkblatt", im 2. Jahrgang 1903, Heft 13 pag. 4 der neuen Zeitschrift „Die Musik", Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig.

1859 im Leipziger Gewandhaus unter Julius Rietz's gewiß vortrefflicher Leitung viel Beethoven einstudieren und aufführen gehört, und es war dort die Wiedergabe dieses Meisters stets eine würdige, mit vielen Feinheiten gewürzte; auch konnte ich mir nicht verhehlen, daß der Leipziger-Streicherchor damals die Münchener Geiger entschieden übertraf, aber von der Größe und Gewalt, die mich durchrieselte, wenn Lachner Beethoven'sche Musik dirigierte, wobei sein napoleonischer Flammenblick jedem einzelnen Mitwirkenden sein Bestes zu entlocken schien, konnte ich, wie auch später an anderen Orten, eben nicht viel empfinden. Lachner war und blieb mir der beste, wenn nicht der einzige Beethovenspieler".

Fritz Lachner, gest. 1848 im 7. Lebensjahre.
Bleistiftzeichnung 20,5 cm h. 15 cm br. im Besitze der Frau Marie Riemerschmid in München.
C. Uebelacker, photogr.

Mitten im Drange solch' anregenden Wirkungskreises, umrauscht von dem Beifall eines dankbaren Publikums, geliebt und geachtet von seinen Kunstgenossen, glücklich bereits im Besitze eines eigenen häuslichen Herdes sollte er jedoch alsbald seinen liebgewonnenen Aufenthalt in Wien verlassen. Gar mancher aus dem liebgewordenen Kreis war inzwischen bereits dahingegangen. Beethoven hatten sie auf ihren eigenen Schultern zu Grabe getragen, wenige Monate später war Schubert dem zehrenden Fieber, dem Typhus, erlegen [1]), auch Schwind hatte Wien verlassen und in München sein Glück versucht. Wer möchte es demnach dem strebsamen Künstler verdenken, wenn er einem lockenden Angebote Folge leistete? Es ward ihm unter den günstigsten Bedingungen die Leitung der Mannheimer Hofoper übertragen. So verließ er denn Wien, nicht ohne sich vorher durch ein letztes Konzert mit Vorführung seiner symphonischen Werke von Freunden und Publikum zu verabschieden. Dieses denkwürdige Abschiedskonzert am 13. Mai 1834 hat Moritz von Schwind in seiner Lachnerrolle dargestellt [2]). Unter den Zuhörern sehen wir links neben dem runden Lockenkopf Schuberts (obwohl dieser damals schon 5 Jahre tot war!) den Grafen von Auersperg, dann Bauernfeld's lange Gestalt über alle herausragen, daneben Ignaz Lachner, Grillparzer, Franz von Schober, Lenau u. a. Bauernfeld hat in seinen aus treuer Freundschaft und aufrichtiger Verehrung für den ernsten Künstler hervorquellenden Abschiedsversen dem Scheidenden sein Streben wie in einem Spiegel vor Augen gerückt.

„Bewußtvoll ging er einen seltnen Weg,
„Der von der Richtung ihn der Zeit entfernte,
„Vielleicht zu sehr, — doch wo er selbst sich fand.[3])"

---

[1]) Mehrmals hat Verfasser dieser Skizze, und nie ohne Rührung aus dem Munde des greisen Lachner den Bericht über seinen letzten Besuch bei Schubert mit angehört. „Ich mußte", so erzählte er einmal, „in Theaterangelegenheiten nach Preßburg verreisen (i. J. 1828). Die Sorge um Schuberts Zustand, der schon seit 10. November ganz bettlägerig war, machte mir den Abschied schwer. Seit er mit seinem Bruder Ferdinand vor Beginn des Winters (Ende Septbr.) in das neugebaute Haus an der Lumpertgasse (jetzt Kettenbrückengasse 6; vgl. Heuberger a. a. O. p. 90) verzogen war, kränkelte er. Als ich nun zu ihm ins Zimmer trat, lag er, das Gesicht der Wand zugekehrt, im tiefsten Fieberdelirium. Dazu geringe Pflege, ein schlecht heizbares Zimmer, an dessen Wänden die Feuchtigkeit herabtroff! Während eines lichten Augenblicks verabschiedete ich mich von ihm und sagte ihm, ich wolle in 4 Tagen zurück sein. Als ich aber am 21. November wieder in Wien eintraf, war Schubert bereits begraben."

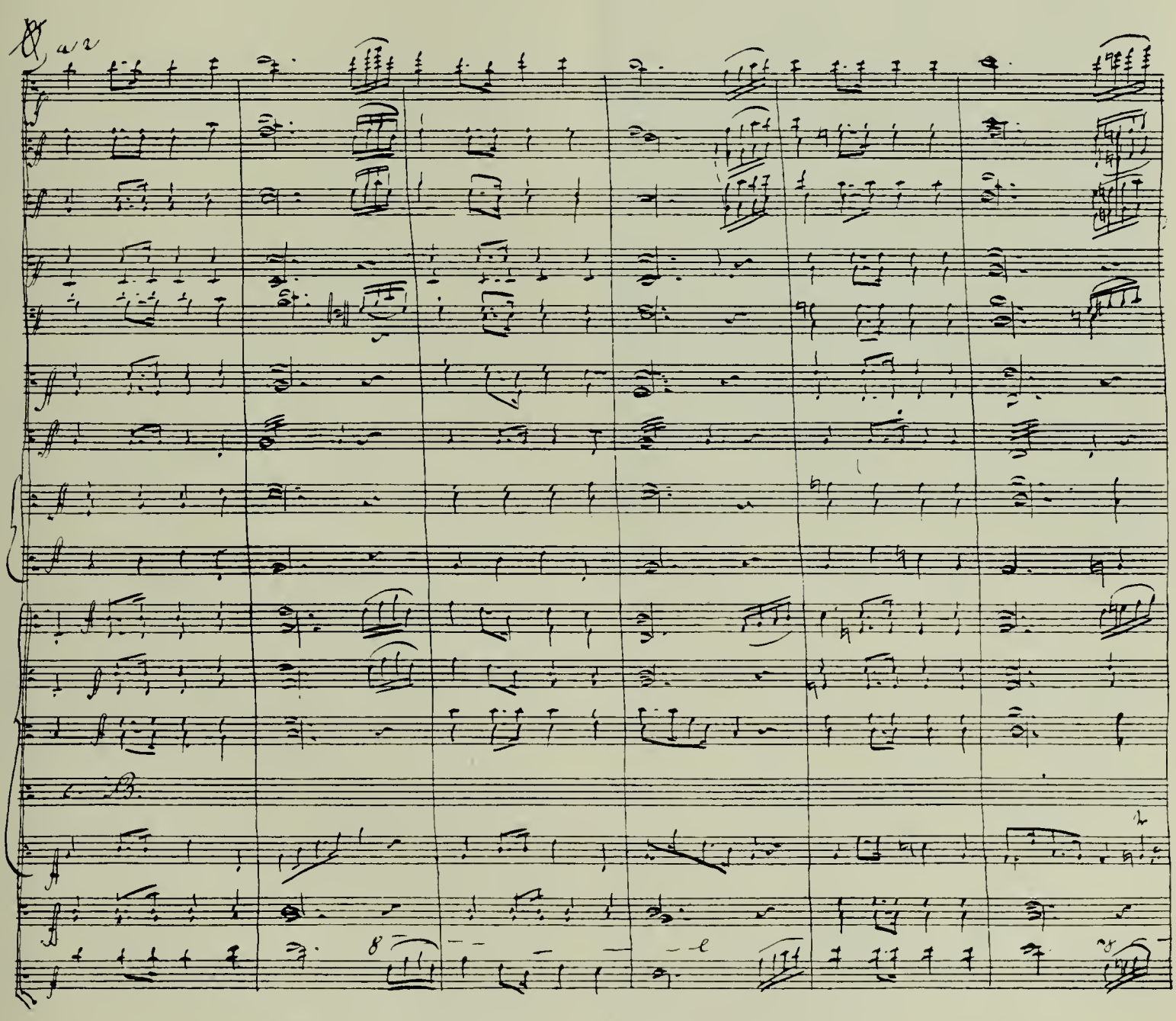
[2]) Vgl. Tafel IV b Mitte, Die Aufführung der „Symphonia appassionata" (komponiert 1836) ist allerdings ein kleiner Anachronismus, deren sich Schwind auf jener Rolle mehrere erlaubt hat.

[3]) Vgl. Emil Horner „Bauernfeld", pag. 24.

Von den Wienern, die sein Scheiden ungern sahen, schmerzlich sich trennend, nahm er seinen Weg nach dem Rhein über München, das ihn vor 11 Jahren so unbeachtet hatte ziehen lassen. Da erhielt er von der Münchener Hoftheaterintendanz die Einladung, ein Akademiekonzert zu dirigieren. Lachner willfahrte und brachte seine D-Moll-Symphonie Op. 41

gemäß zwar war Lachner auf 2 Jahre für Mannheim gebunden.

Hier nun erwartete ihn eine überaus mühevolle, aber auch lohnende Aufgabe. Das Mannheimer Musikleben war seit Jahrzehnten in argem Verfall begriffen. Durch Umsicht und Fleiß gelang es aber dem neuen Leiter, das dortige Orchester auf eine beträchtliche



Seite 140 der Originalpartitur zur I. Suite op. 113 von Franz Lachner.
Mus. Mss. 4114 der K. B. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

C. Uebelacker, photogr. 1903.

(komponiert 1834) im K. Odeon mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung. Allgemein sprach man sich über den großen Vorteil der Gewinnung eines so hervorragenden Talentes aus, und alsbald wurden mit Lachner Unterhandlungen angeknüpft, und so geschah es denn, daß das Vaterland einen seiner talentvollsten Söhne wiedergewann. Vertrags-

Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit emporzuführen. Mit Lachners Auftreten kam ein frischer Zug in das gesamte dortige Musikleben. Der Mannheimer Berichterstatter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ rühmt die zunehmende freudige Anteilnahme des Publikums an Opern und Konzerten. „Die Instrumentalmusik“

schreibt er,[1]) „waltet vor und feiert Siege. Beethovens Symphonien in Es und D waren vortrefflich einstudiert und wurden so herrlich ausgeführt wie Lachners 3. Symphonie (in D-moll). Seit Lachners Direktion scheint unser Publikum eine besondere Neigung für die Symphonie bekommen zu haben; denn die genannten Werke wurden kurz darauf im Theater auf Verlangen wiederholt". Weiters werden noch besonders hervorgehoben die Neueinstudierungen von Ouverturen: op. 124 von Beethoven, Tell von Rossini, Medea von Cherubini, Olympia von Spontini, Jagdouverture von Méhul, und schließlich wird Lachners Rührigkeit gerühmt, dem herrschenden Mangel an Solopersonal abzuhelfen. „Mit dem vorhandenen Personal wird das Möglichste geleistet, die gegebenen Opern gehen musterhaft von statten und sind ganz geeignet, dem hiesigen Theater einen Ruf zu verschaffen, wie ihn nur Hofbühnen ersten Ranges besitzen".[2])

Solches gelang nur durch Umsicht und Geschick des neuen Leiters. Wir begreifen darum das Bedauern der kunstsinnigen Mannheimer, als sie von Lachners Weggang nach München hörten. „Unser vortrefflicher Hofkapellmeister Lachner", schreibt der nämliche Berichterstatter[3]), hat seinen „lebenslänglichen" Vertrag gekündigt und verläßt in einigen Monaten Mannheim, um in München als erster Hofkapellmeister in einen ausgedehnteren Wirkungskreis zu treten. Über den Verlust herrscht nur eine Stimme, die der Klage. Lachner ist eben nicht allein Komponist und ausgezeichneter Operndirigent, sondern auch ganz der Mann, welcher ein Orchester zur höchsten Stufe der Vollkommenheit zu führen versteht; denn sein Geist belebt alle Elemente und sein fester Wille bekämpft jeden handwerksmäßigen Gang in Ausübung der schönen Kunst. Liebend und streng zugleich gelingt es ihm, alles zu veredeln. Unter Lachners Leitung hatte auch unsere Oper, besonders was Präzision und Gediegenheit anlangt, großen Glanz erhalten und erfreute sich allgemeinster Anerkennung".

Nachfolger im Amte wurde sein jüngster Bruder Vinzenz, der ihm wie ehemals nach Wien als Organist, so jetzt an den Rhein als Hofkapellmeister nachgezogen kam und die angefangene Kulturarbeit im Sinne seines willensstarken Vorgängers mit gleicher Hingabe und Befähigung über 30 Jahre lang an ein und derselben Stelle weiterführte.

Während dieses $1^1/_2$ jährigen Aufenthalts in Mannheim errang Franz Lachner einen bedeutsamen Erfolg als Orchesterkomponist. Seine 5. Symphonie (in C-moll, op. 52), genannt Symphonia Passionata, die er bei einem Wettbewerb für das „Konzert spirituel" in Wien eingereicht hatte, erhielt unter 57 eingelaufenen Kompositionen mit dem Prädikate „cum eminentia" den Preis.[4]) Innerhalb eines Jahres ward diese Symphonie in Wien, München, Mannheim, Köln, Leipzig, Hamburg u. a. O. unter lebhaftestem Beifall aufgeführt, in Berlin fand sie ob ihrer Länge kühle Aufnahme.

Durchgreifender noch und vielseitiger, freilich auch erheblich schwieriger und arbeitsreicher war Franz Lachners Tätigkeit in Bayerns Hauptstadt. Im Konzertsaal, dem neuerbauten, prachtvollen Odeon, im Hoftheater und in der Allerheiligen-Hofkirche war bald der neue Geist zu verspüren.

Nicht bloß in Mannheim, auch in München und in ganz Süddeutschland war nämlich das Musikleben in argen Verfall geraten, oder es erfreute sich nur einer höchst einseitigen Pflege. „Das Interesse für die in München noch fest im Sattel sitzende italienische Oper erstickte die Ansätze zu einem regeren Konzertleben."[5])

---

[1]) Allg. Mus.-Ztg. 1835 pag. 480 u. ff. — Welche Rolle diese erste zu Bedeutung gelangende und fast ein halbes Jahrhundert als maßgebend anerkannte, nach einem umsichtigen Plan geleitete Musikzeitschrift (1798 gegründet) auf dem gesamten Gebiete der Musik spielte, darüber vergl. Hugo Riemann „Geschichte der Musik seit Beethoven" pag. 15. Berlin und Stuttgart 1901.

[2]) a. a. O.

[3]) a. a. O. Jahrgang 1836, p. 13.

[4]) Zweck des Preisausschreibens war, „reine Kunstzwecke zu fördern und klassische Musik zu verbreiten", Hauptgesichtspunkt „möglichst vollendete, kunstvolle Durchführung." Als Preisrichter fungierten: Jos. Eybler, Jos. Weigl, Johann Gänsbacher, Adalbert Gyrowetz, Konradin Kreutzer, Ign. Ritter von Seyfried, Michael Umlauff. Zwei von diesen haben für zwei andere Einsendungen gestimmt; vgl. Allg. Mus.-Ztg. 1837 pag. 218 u. ff.

[5]) Hugo Riemann, Gesch. d. Mus. pag. 22.

Seit Jahren war dies in München auf den Abwegen geschmackloseſter Oberflächlichkeit und Stilloſigkeit geſunken und verkommen. „Große Konzerte“, ſchreibt der Münchener Berichterſtatter der Allgem. Muſ.-Zeitung[1]), „ſcheinen hier gar nicht mehr recht gedeihen zu wollen. Der Beſuch derſelben im Winter 1834/35 war ſo ſpärlich geweſen, daß im nächſten Winter 1835/36 gar keine größeren Konzerte zuſtande kamen.“

Dafür gab es kleinere Konzerte, muſikaliſch-deklamatoriſche Abendunterhaltungen, in Menge. Der offizielle Titel ſolcher Konzerte war „Deklamatoriſch-mimiſch-plaſtiſche Akademie“, und ihre Programme beſtanden aus Saitenquartetten und -Quintetten, Liedern, Duetten, Soloſtücken für Klarinette, Oboe, Violine, Violoncello, Harfe u. a. und endlich aus ernſten und heiteren Deklamationen.

Verſchiedene Künſtlergruppen hatten ſich ſchon ſeit Jahren zu ſolchen „Konzertvereinigungen“ zuſammengeſchloſſen und trugen nicht wenig dazu bei, daß für die größeren, (teilweiſe wenigſtens) ſymphoniſchen Konzerte im Odeon Geſchmack und Verſtändnis völlig verloren ging.

So verbanden ſich 3 namhafte Virtuoſen des Hoforcheſters[2]) zu einem Konzertunternehmen im Saale der Geſellſchaft „Muſeum“. Um ihre guten Einnahmen nicht zu ſchmälern, hatten ſie ſich gegenſeitig angelobt, in keinem Konzert der muſikaliſchen Akademie mehr mitzuwirken. „In jeder dieſer Unterhaltungen wurden auch Quartette vorgetragen, neben denen von Haydn, Mozart, Beethoven auch ſolche von Onslow und Feska oft (!) in vollendeter Weiſe. Dies vermögen ſie um ſo mehr, als ſie faſt in jeder Saiſon die nämlichen Quartette ſpielen und ſelten ein neues einſtudieren. Nächſtdem ſind es deutſche Lieder und Geſänge, welche dieſen Abenden beſonderen Reiz verleihen; Freunde der italieniſchen Maëſtri gehen ebenfalls nicht leer aus; zur Abwechslung dienen Violin-, Violoncello-, Klarinett-, Oboe-Solis; die Deklamationsſtücke werden von den beſten Mitgliedern des K. Schauſpielperſonals vorgetragen; den Schluß bilden gewöhnlich die beliebten „Divertiſſements“ für Violine und Cello ohne Begleitung.“[3])

Die drei Brüder Vinzenz, Franz und Ignaz Lachner
Photogr. v. Fr. Müller, München 1883.

Doch geſteht ſelbſt der gewogene Berichterſtatter, daß dieſe letzteren Kompoſitionen wenig Anziehendes haben, und findet es auffallend, daß namhafte Virtuoſen ihre Geduld und Mühe mit dem Einſtudieren und Auswendiglernen ſolcher „Fadaiſen“ vergeuden mögen. In einem Jahre haben ſieben ſolcher Unterhaltungen ſtattgefunden; die Preiſe waren ſehr billig, im Jahres-Abonnement koſteten ſie 1 fl. 36 Kr., alſo pro Konzert 13½ Kr. — „dagegen ſind es auch nur wenige, welche ſich in den Ertrag zu teilen haben.“ — Ähnliche Veranſtaltungen gaben noch zwei andere Künſtlergruppen und fanden ebenfalls ihr Publikum und ihre Rechnung.

Das war das Kunſtleben, das Lachner in Münchens Konzertſälen vorfand. Sollte

[1]) Allg. Muſ.-Ztg. 1837 pag 182 u. ff.
[2]) Allg. Muſ.-Ztg. 1839 pag. 486 u. ff. Dort ſind auch die Namen der „Entrepreneurs“ zu finden.
[3]) a. a. O.

dies anders werden, so galt es, nicht nur den Geschmack des Publikums, sondern mehr noch die Leistungsfähigkeit des anvertrauten Orchesters zu heben. Jenes mußte durch dieses erreicht werden.

Es wird nicht als Verunglimpfung des heute so hochangesehenen Kunstinstitutes aufgefaßt werden, wenn wir berichten, daß erst der neue Dirigent z. B. den ergrauten Vertretern des Kontrabasses begreiflich machen mußte, daß man, um dieses hochwichtige Instrument frei und sicher handhaben zu können, nicht bequemlich auf dem „Dreifuß" sitzen und zur Schonung der Finger Lederhandschuhe tragen dürfe. — Die Verständigeren erkannten sofort die edlen Absichten ihres Führers und folgten willig, Widerspenstige konnten erst nach aussichtslosen Kämpfen zur Einsicht gebracht werden, daß sie entweder nachgeben oder das Feld räumen müßten.

Wer mit Überzeugung und Zielbewußtsein das Gute und Ernste will, muß sich über kleinliche Bedenken erhaben zeigen. Nach Jahren unermüdlicher Arbeit hat denn auch Lachner das Hoforchester auf jene hohe Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit gehoben, welche seither den Ruhm und den Glanz des Münchener Musiklebens ausmacht. Diese hohe künstlerische Potenz in alle Zukunft zu bewahren, wird das Kunstinstitut für eine von seinem Begründer Franz Lachner überkommene Ehrenaufgabe betrachten.

Lachners Verdienste hierin sind schon bald nach seinem Auftreten in München richtig gewürdigt worden,[1]) sie konnten auch nach Verlauf von 30 Jahren seitens seiner Gegner niemals in Abrede gestellt werden.

Mit diesem eigengeschaffenen Orchester begann Lachner seine erzieherische Tätigkeit beim Publikum. Zwar anfangs waren auch ihm Enttäuschungen nicht erspart. Größere symphonische Konzerte waren nicht beliebt, dem Publikum fehlte zu sehr Interesse und Verständnis, als daß es den Vorführungen Beethoven'scher Symphoniemusik folgen konnte.[2]) Die Odeonskonzerte waren also anfänglich auch unter Lachners Direktion schwach besucht.[3]) Man murrte über „zu schwere Kost", manche Orchestermitglieder schoben die Schuld an den geringen Einnahmen der ungewohnten und unbeliebten Programmzusammenstellung seitens des Dirigenten zu. Es kam zu Differenzen innerhalb der musikalischen Akademie, „dem Reiche im Reiche der Musiker", viele der ersten Künstler traten aus, und schließlich löste sie sich im März 1839 ganz auf.[4]) Behufs Neuorganisierung der Angelegenheit über-

---

[1]) Allg. Mus.-Ztg. 1837 pag. 184. „Das Konzertrepertoir zeichnet sich sehr vorteilhaft vor denen früherer Jahre aus; sein (Lachners) Eifer hat bereits das hiesige Orchester auf eine merklich höhere Stufe der Vollkommenheit gestellt, als jene war, worauf er es bei seiner Ankunft (Juli 1836) vorfand."

[2]) „Im allgemeinen ist der Stand der Brechruhr in M. wichtiger als die ganze Musik." Augsburger Abendztg. 1836 vom 19. Juli. — „Eisenbahn- und Kanalbau, Hypothek- und Wechselbank nehmen das Tagesinteresse in Anspruch." Ebenda 1836, 14. Januar.

[3]) Allg. Mus.-Ztg. 1837 pag. 184: „Die vier ersten Konzerte der Akademie waren nicht sehr zahlreich besucht, was zum Teil der leidigen Cholera (!), zum Teil der strengen Beschränkung des freien Eintritts (!), und besonders dem Umstand zuzuschreiben ist, daß ernste, gediegene Werke hier nur ein kleines Publikum haben. Hauptsächlich aber solche sind es, für welche Lachner eine rege Teilnahme zu erzielen sucht."—

[4]) Augsburger Abendztg. 1839 Nr. 81. — Etwas anders stellt die Sache der Münchener Berichterstatter in der Allg. Mus.-Ztg. 1839 pag. 443 u. ff. dar: . . . „Der Kgl. Hofkapellmeister Lachner allein hätte die kläglichen Zustände (in der Musikalischen Akademie) vielleicht noch halten und heben können, indem er allgemein beliebt ist und das Publikum sowohl als auch das Kgl. Hoforchester das größte Vertrauen in ihn setzt. Aber einesteils schreckte auch ihn der pekuniäre Erfolg der ersten 5 von ihm dirigierten Konzerte zurück, andernteils konnte er sich mit den Ausschuß-Mitgliedern der Musikalischen Akademie hinsichtlich des Repertoirs nicht einigen, indem er fest darauf bestand, daß alle Variationen, Potpourris, neuitalienischen Gesangsstücke und sonstiger „Plunder", überhaupt alles, was nicht gediegen ist, von den Konzerten ausgeschlossen bleiben sollte. Die Mus. Ak. glaubte aus pekuniären Rücksichten darauf nicht eingehen zu können, und Lachner erklärte seinen Austritt kurz nach Neujahr 1837. Nach ihm dirigierte die Konzerte Kapellmeister Stuntz . . . . . Zuhörer gab es in jenen Konzerten wenige mehr als Musiker. — Für jedes einzelne Konzert kam im Durchschnitt auf den Teilnehmer 7 Kreutzer 2 Pfennige!" — Das mußte wohl alle entmutigen. — Nun traten die störrigen Mitglieder aus, die Mus. Akad. konstituierte sich neu und wählte Lachner zu ihrem alleinigen Dirigenten. Das nächstfolgende Konzert, nach zweijähriger Pause wieder unter Lachners Leitung, fand am Palmsonntag, 24. März 1839 statt. „Eine der großartigsten Produktionen seit Jahr und Tag." Augsburger Abendztg. vom 25. März 1839.

trugen nunmehr die Hofmusiker dem Hofkapellmeister Lachner die ganze Leitung.

Von da an erst datiert die Neubelebung der Münchener Odeonskonzerte.[1]) Die zahmeren Symphonien Beethovens waren, obzwar selten, doch schon manchmal zu Gehör gebracht worden. Nunmehr begegnen uns alljährlich 1—2 mal auch die späteren im Programme der Musikalischen Akademie, die achte, neunte, fünfte. Am 20. März 1842 wird zum ersten Mal für das Münchener Publikum die Passionsmusik von Bach zu den Worten des Evangelisten Matthäus im Odeon aufgeführt. Evangelist — Herr Diez, Christus — Krause, Baß — Pellegrini; Sopran — Frau Diez, Alt — Frl. Hetznecker. „Die Unternehmer, der Kunst mehr zugetan als dem Gewinne, schritten unverdrossen ans Werk; Lachners Begeisterung siegte über alle Hindernisse.“[2])

Deutlicher jedoch als alle Einzelaufzählung spricht folgender Beleg: Man vergleiche z. B. den Konzertprospekt der Musikalischen Akademie vom Jahre 1835 etwa mit dem aus dem Jahre 1845! Dort gelangten in drei Konzertabenden während des ganzen Jahres eine einzige Beethoven-Symphonie (die dritte) und eine Lachnerische (die zweite), zur Aufführung;[3]) sonst wurden nur Arien, Klavier-, Klarinett-, Flöte- und Cellokonzerte und „Variationen“ zum Vortrag gebracht, und Namen wie Artôt, Chélard, Faubel, Habeneck, Lafont, Lindpaintner, Müller, Rovelli u. a. überwucherten die Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn. Hier aber (im Jahre 1845) wurden in 9 Akademiekonzerten 9 Symphonien (5 Beethoven, 2 Mozart, je 1 von Mendelssohn und Lachner[4]), dazu noch 11 Ouverturen (von Beethoven, Cherubini, Gade, Spohr, Spontini, Taubert, Vogler, Weber) nebst Arien aus Opern (von Mozart, Rossini, Cimarosa), ferner Duette, Terzette, Quartette, Quintette von Schubert, Beethoven, Cherubini, Septette von Beethoven, Boildieu, Hummel u. a. und überdies noch in einem außerordentlichen Konzert Haydns „vier Jahreszeiten“ zu Gehör gebracht.

Längst war man es gewohnt, unter Lachners Direktion Muster- und Meisteraufführungen zu erleben. Unter seiner feinfühligen Interpretation der großen Orchesterwerke unserer Klassiker erwachte auch in weitesten Kreisen Verständnis und Teilnahme hiefür, und die Folge davon war, daß sowohl bei den zahlreichen Abonnementkonzerten der Musikalischen Akademie als auch bei deren außerordentlichen Aufführungen der großen Chorwerke von Bach, Händl, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn u. a. die Anteilnahme des Publikums eine derartige war, daß die weiten Räume des Odeons die Zuhörer oft nicht zu fassen vermochten.

Solcher Aufschwung des gesamten Konzertlebens war nur möglich durch das hinreißende

---

[1]) Ebenda, 1839 vom 21., 22., 24. und 25. März. — Vgl. ferner W. Neumann „Biographie der drei Brüder Franz, Ignaz und Vinzenz Lachner“, Cassel 1856 pag. 27: „Manche Ungunst der Zeit, manches Selbst- und manches Nichtverschuldete hatte negativ auf dieses Institut (das Konzertunternehmen der Musikalischen Akademie, 1811 schon gegründet) eingewirkt, das nunmehr zu Anfang der 30er Jahre merklich zu kränkeln begonnen hatte. Von dem Augenblicke an aber, als Lachner sich an das Steuer des windstill liegenden musikalischen Dreimasters stellte, blähte ein günstiger Wind dessen Segel, und die vorher fast erlahmte Mannschaft regte freudig die Hände zur Arbeit und läuft alljährlich mit voller, reicher Ladung in den sicheren Hafen des Gewinns an Ehre und Gold ein. — Besuch und Einnahme der großen Konzerte haben sich um mehr als um das Dreifache vermehrt.“

[2]) Allg. Mus.-Ztg. 1842 pag. 452 u. ff.: „Schon vor 2 Jahren hatte L. die Absicht, dieses monumentale Werk zum allerersten Male seinem Münchener Publikum vorzuführen, aber man stellte es wieder zurück wie gleichzeitig in Berlin. Man scheute zurück vor den Schwierigkeiten der Ausführung, den großen Kosten. Man getraute sich nicht, solch seltene, „schwere“ Kost dem durch Variationen, Potpourris und Bravourstückchen in seinem Geschmack völlig verzogenen Publikum vorzusetzen. Lachners begeisternder Einfluß und die Erkenntnis, daß es sich hier um eine Ehrensache handle, ließ das Wagnis unternehmen.“

[3]) „Konzerte, in denen auch nur eine einzige Symphonie ohne Zerreißung durch Vokalnummern oder durch die beliebten „Deklamationen“ zur Aufführung kamen, gehörten eben damals zu den Seltenheiten. Und welche Stilmengerei und Geschmacklosigkeit wiesen die Programmzusammenstellungen sonst noch auf!“ Vgl. Hugo Riemann, Gesch. d. Mus. 213.

[4]) Die zutreffende Bemerkung Zengers (a. a. O. p. 5), daß Lachners Werke großenteils infolge seiner eigenen großen Bescheidenheit viel zu wenig bekannt geworden sind, findet hiemit eine unwiderlegliche Bestätigung. „Die Popularisierung der Meister vor ihm war ihm die weit größere Sorge und beschäftigte ihn so sehr, daß er zur Vorführung seiner eigenen Werke weder Zeit noch Raum in den von ihm selbst geleiteten Konzerten fand.“

Beispiel des Leiters. Mit Recht hat man Lachner den Regenerator des feineren Kunstgeschmackes seines Volkes genannt. Treffend ist das erzieherische, geschmackbildende Streben des Meisters gerühmt in den Worten seines Freundes David Friedrich Strauß:[1])

„Vom hohen Geiste Deiner Kunst durchdrungen
Nahmst Du als Ziel Dir vor, zum echten Schönen
Die Sinne wie die Herzen zu gewöhnen,
Und dieses Lebenswerk ist Dir gelungen!“ [2])

Eine kaum geringere Umwälzung hatte Lachners Ankunft in der Münchener Oper heraufgeführt. Die Oper war in jenen Jahren ziemlich kläglich bestellt. Das Opernpersonal, für unsere heutigen Begriffe schlecht bezahlt, wechselte fortwährend und reichte oft für die bescheidensten Ansprüche nicht aus. Es fehlte ein Sopran für die ersten dramatischen Partien, es fehlte ein erster Tenor, ein Bariton, ein Baß u. a. m.; selbst zu schwache Besetzung des Chors machte sich empfindlich bemerkbar; darum auch ein so dürftiges Repertoir. Ein wahrhaft trauriges Bild von den Opernzuständen entwirft der damalige Rezensent der Allg. Mus.-Ztg.:[3]) „Trotz äußeren Aufwandes geringes Interesse des Publikums, geringer Besuch und noch geringere Einnahmen. Selbst Beethovens Fidelio vermag man nicht zu geben ohne Beiziehung von Gästen, die dann mit mäßigem Erfolg singen.“

Ein schlimmes Spiel scheint damals das Claquen-Unwesen an der Münchener Hofbühne getrieben zu haben. „Das Benehmen solcher Parteiführer oder Vorklatscher an unserem Theater ist oft weit unterhaltender als die größtenteils nicht sehr gelungenen Vorstellungen. Den Ernst und die Traurigkeit der Zustände scheinen nur die nicht einsehen zu wollen, welche unablässig bemüht sind, den mit jedem Tag zunehmenden Verfall unserer Hofbühne durch unverdientes Lob zu bemänteln.“[4])

Die Schuld tragen nach der Meinung des Rezensenten die mangelhaften Kenntnisse des Intendanten[5]), welcher Ansicht auch der Chronist des K. Hoftheaters beipflichtet, indem er sagt:[6]) „Der literarische Standpunkt eines Intendanten müßte sich über den Geschmack seines Publikums ungleich mehr erheben, als dies bei Herrn von K. der Fall war.“ Schuld an dem völligen Darniederliegen der Oper waren ferner die angedeuteten Mißstände der Claque und Presse[7]), das tatsächlich sehr dürftige

---

[1]) „Sonette an Franz Lachner“, Manuskript im Besitze der Frau Marie Riemerschmid, geb. Lachner, in München.

[2]) Dieses hohe Verdienst Lachners kann nicht nachdrücklich genug betont werden, weil es von seiten seiner Gegner (man vgl. Bülows Briefe und Schriften Band 3 u. 5!) so hartnäckig und brüsk abgeleugnet wird! — „Was war alles in der Zwischenzeit Gehörte, wenn auch noch so Tüchtige und Löbliche, gegen diesen Wohlklang, diese Klarheit, dieses schöne Tonverhältnis der Instrumente unter sich, diese bei strengster Genauigkeit dennoch natürliche Freiheit des Vortrags, wie sie seit Jahren der Münchner Kapelle eigen ist! An solchen Fällen erkennt man den geborenen Dirigenten, als welcher Franz Lachner unter allen Orchesterchefs nur wenige Nebenbuhler zählt. Ihm gelang das Seltene, einem vielköpfigen Wesen eine und zwar seine Seele so einzuhauchen, daß jeder einzelne Spieler nur ein Organ des Leiters ward. Eklatant trat dieses Verhältnis besonders durch die Aufführung der neuen Abert'schen Symphonie hervor .... („Kolumbus, symphonische Dichtung“). Das Werk fand eine so überaus glänzende Aufnahme, daß man sich in München seit langer Zeit keines größeren Erfolges von Novitäten erinnern kann. Das erfreute Publikum rief an Stelle des abwesenden Komponisten den Dirigenten, welcher diese Anerkennung im reichsten Maße verdient hatte. Am selben Abend wurden noch die kleine Mozartsche Symphonie in A-dur (vom 15jährigen komponiert), dann Beethovens Romanze in G-dur und von Fr. Lachner zwei Lieder für 3 Frauenstimmen aufgeführt und trugen dazu bei, daß dieser Abend einer der herrlichsten in der Erinnerung haften bleiben wird.“ Bericht über das letzte Akademiekonzert 8. März 1864, vgl. Allg. Ztg. Nr. 72, Beilage. — Und ebenda Jahrg. 1866 Nr. 102: „Mit dem gestrigen Abend schloß für dieses Frühjahr in würdigster Weise die Reihe der Abonnementskonzerte unserer Mus. Akademie, in denen sich Fr. Lachner seit mehreren Jahrzehnten das gar nicht hoch genug zu schätzende Verdienst erworben, den Sinn und Geschmack für klassische Musik in rastloser, einsichtsvollster Pflege hier großgezogen zu haben; usw.“ —

[3]) Allg. Mus.-Ztg. 1835 pag. 218 u. ff.

[4]) Allg. Mus.-Ztg. ebenda.

[5]) Karl Theodor von Küstner, 1833—42 Intendant. — Als Praktiker, besonders in Hinsicht auf finanzielle Ausgaben wird Herr von Küstner wohl anerkannt; vgl. Franz Grandauer „Chronik des Kgl. Hof- u. Nationaltheaters in München“, München 1878 pag. 115 u. ff. Dort wird ihm eine Bevorzugung der Oper gegenüber dem Schauspiel nachgerühmt.

[6]) Grandauer, Chronik, pag. 129.

[7]) Allg. Mus.-Ztg. 1835 pag. 218: „Trotz des gedungenen Lobes in Zeitschriften und alles gewaltsamen Hervorrufens bei den Vorstellungen geht leider unsere Oper von Tag zu Tag mehr abwärts.“ —

Repertoir des Hauses und endlich die in jener Zeit periodisch immer wieder auftauchende Cholera. All das zusammengenommen ließ ein lebhafteres Interesse für die Oper nicht aufkommen.

Der neue Kapellmeister tat zur Hebung dieser Übelstände, was in seiner Macht stand. Er schulte die vorhandenen Kräfte, und wußte mit dem ihm eigenen Spürsinn andere begabte Talente ausfindig zu machen und für sein Kunstinstitut zu gewinnen. So folgte Friedrich Dietz, „eine Kraft ersten Ranges",[1]) schon am 15. März 1837 seinem Kapellmeister von Mannheim nach München. So erwarb er zu den schon vorhandenen rühmenswerten Künstlern (J. Pellegrini, Leopold Lenz, Alois Bayer, Eduard Sigl) noch hervorragende Kräfte: den Bassisten Julius Krause 1840, im Jahre 1843 den vortrefflichen Sangeskünstler und Gesangstheoretiker Dr. Martin Härtinger[2]) (Tenor), 1844 den seriösen Baß J. B. Allfeld, den unvergeßlichen, hochbegabten August Kindermann 1846, und 1858 übernahm auf seine Befürwortung Kaspar Bausewein, bisheriger Chorsänger, die Baßrollen. Später „entdeckte" er einen Heinrich Vogel und studierte mit ihm die erste Partie ein, mit der dieser als „Max" am 5. November 1865 debutierte.

Eine schier noch glücklichere Hand hatte Lachner beim Engagement seiner Sängerinnen. Drei Namen vor allem sind es, deren Nennung das Andenken an ungetrübte Kunstgenüsse wachruft: Frl. Sophie Hartmann, die am 23. Februar 1837 als Benjamin debutierte und von 1841 bis 1870 als Frau Dietz „zu den Zierden der Münchener Oper zählte",[3]) (Sopran). — Frl. Karoline Hetznecker (Mezzosopran), die 1839 in den Verband der Münchener Hofbühne eintrat, aber schon 1849 diese für immer verließ, „ein schwerer Verlust für die Oper"[4]), und fortan nur mehr im Konzertsaal als Frau von Mangstl den zahllosen Verehrern Proben ihrer vollendeten Sangeskunst gab, und endlich „der Liebling Münchens", die anmutige Sophie Stehle (Sopran), die seit 1860 „eine Künstlerin ersten Ranges"[5]) ihre vielseitige Wirksamkeit an unserer Hofbühne entfaltete. Für diese drei Damen, die von der Natur mit allen Vorzügen einer vollendeten Darstellungskunst gleich verschwenderisch ausgestattet waren, schrieb Lachner einen großen Teil seiner Lieder, Duette, Terzette, die vom Meister selbst mit ihnen einstudiert, so oft die Freude und das Entzücken des Münchener Konzertpublikums waren.[6])

Mit dieser großenteils „selbstentdeckten und selbstgeschulten" Künstlerschar schuf Lachner ein Ensemble, wahrhaft mustergültig, um das uns in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren jede deutsche Bühne beneiden mochte.

Es war eine Freude und lohnende Arbeit zugleich, mit solchen Kräften die Hebung und Auffrischung des Repertoirs einerseits durch Neueinstudierung trefflicher älterer Werke, anderseits durch Ankauf und Aufführung neuer Opern anzubahnen.

Auber (Schnee, Maurer und Schlosser, Stumme von Portici, Fra Diavolo), Boildieu (Johann von Paris, Weiße Dame, Rotkäppchen, Kalif von Bagdad), Meyerbeer (Kreuzritter, Die beiden Füchse, Robert der Teufel), Rossini (Barbier von Sevilla, Tell) und Weber (Freischütz, Oberon, Euryanthe), daneben aber noch eine große Anzahl dii minores beherrschten zur Zeit von Lachners Erscheinen in München die Bühne. Mit Aubers „Die Stumme von Portici" hatte er sich beim Münchener Publikum im Theater eingeführt. Noch in demselben Jahre ward Spohrs Jessonda angekauft und einstudiert, und nun folgten alljährlich Erstaufführungen von einer erheblichen Anzahl neuerworbener, trefflicher Opern: von K. Kreutzer (Nachtlager 1837), Bellini (Die Unbekannte 1837, Nachtwandlerin 1838), Adam (Postillon 1838, Brauer von Breston 1839), Meyerbeer (Hugenotten 1839, Prophet

---

[1]) Grandauer, Chronik, pag. 120.

[2]) „Seine Leistungen waren in gesanglicher wie in dramatischer Beziehung von hoher künstlerischer Vollendung", vgl. Grandauer, Chronik pag. 157.

[3]) Grandauer, Chronik pag. 120.

[4]) Ebenda pag. 143.

[5]) Ebenda, pag. 169.

[6]) Vgl. Abb. Seite 89 und Tafel VIIa der Lachner-Rolle; hier Franz Lachner am Klavier mit den Damen Hetznecker und Diez; dort „im Terzett" ist neben den Genannten noch Frau Lenz mitabgebildet.

1850, in einem Jahre 20 mal gegeben (!), Nordstern 1850, in einem Jahr 16 mal gegeben), Lortzing (Die beiden Schützen 1840, Zar und Zimmermann 1841, Wildschütz 1844, Waffenschmied 1846 (Kindermann!), Undine 1855), Marschner (Vampyr 1841, Hans Heiling 1847), Flotow (Alessandro Stradella 1845, Martha 1848), Verdi (Ernani 1848, Nabuchodonossor 1852, Rigoletto 1854, Troubadour 1859), Nikolai (Lustige Weiber 1854), Gounod (Faust 12. Jan. 1862, in diesem Jahre noch 19 mal gegeben), Max Zenger (Foskari 1863), Rich. **Wagner** (Tannhäuser 12. Aug. 1855, erlebte bis zum Jahresschluß noch 9 Wiederholungen[1]), Lohengrin[2]) 28. Februar 1858, Fliegender Holländer, von Lachner einstudiert, 4. Dezember 1864 unter persönlicher Leitung des Komponisten aufgeführt).

Hiemit sind aber nur die wichtigsten und bedeutendsten Werke aufgezählt, die wegen ihres Gehalts sich auch dauernd auf dem Repertoir unserer Hofbühne zu halten vermochten, unerwähnt geblieben ist die etwa doppelt so große Anzahl jener Werke, die mit gleicher Hingebung einstudiert, den Todeskeim in sich selber trugen und nach zwei bis drei Aufführungen wieder in der Versenkung verschwanden, die meisten auf Nimmerwiederkehren.

Neben solch unbestreitbarer Rührigkeit und Umsicht in der Pflege des Neuen ging Hand in Hand die pietätvolle Neueinstudierung und würdige Wiedergabe des trefflichen Alten. Seinen Idealen von Klassizität, Beethoven, Mozart, Gluck, widmete Lachner stets seine ganz besondere Künstlerliebe und wußte sich hiebei im Einklang mit den Wünschen und Neigungen seines kunstsinnigen Königs, der mit regstem Interesse den Aufschwung seiner Kunstinstitute verfolgte und förderte[3]) und meist in persönlichem, direktem Verkehr mit seinem Kapellmeister Wünsche und Fragen kurzer Hand, sei es mündlich, sei es schriftlich, in der von ihm beliebten, zwanglosen Form erledigte:

„..... Glucks Armida, welche mir beantragt, habe Ich vor, aufführen zu lassen, aber noch nicht so bald, will die Zeit bestimmen, aber schon jetzo wissen, wie lange vorher es rätlich seyn möchte, dieses kund zu geben. Vorher soll Idomeneo in Szene gesetzt werden;[4]) Mir anzugeben, bis wann mit Vortheil der Cassa es geschehen könnte. Da diese Oper nicht nur von dem — zur Ehre des Geschmacks der Münchner sey es gesagt — ihnen so beliebten Mozart ist, sondern überdieß er sie eigens für München schrieb, so darf günstiger Erfolg erwartet werden, und da an griechischen Kleidern Vorrat bereits vorhanden, und auch solche Dekorationen, werden die Kosten nicht beträchtlich sein[5]) ....."

Neben den genannten Meistern erfuhren auch die Bühnenwerke von Boildieu, Dittersdorf, Cherubini, Méhul, Rossini, Spohr, Weber wiederholte Neubelebung und Neueinstudierung. Durchschnittlich trafen auf das Spieljahr 3—5 Erstaufführungen, 5—8 Neueinstudierungen.

---

[1]) Trotzdem die Oper jedesmal mit „erhöhten Preisen" gegeben wurde! Die Allg. Mus.-Ztg. rühmt Lachners begeisterte Direktion. Die damalige Besetzung war: Landgraf—Allfeld, Elisabeth—Diez, Tannhäuser—Auerbach (seit 1. August 1855 an Stelle Härtingers engagiert), Venus—Schwarzbach (seit 1. Okt. 1854 Mitglied der Hofbühne). — Diese und die anderen Wagner-Opern verschwanden fortan nie mehr vom Repertoir; in der neuen Bearbeitung, d. i. mit Kürzung im Sängerkampf und mit Erweiterung der Venusbergszenen wurde Tannhäuser erst 1867 einstudiert; vgl. Grandauer, Chronik.

[2]) Die Rheinische Musikzeitung, Köln, 1858 vom 13. März berichtet aus München vom 1. März: „Gestern wurde Wagners Lohengrin zum 1. Mal aufgeführt. Mit unendlichem Eifer hatte Lachner das schwere Werk einstudiert, und so dürfte nicht leicht eine tadellosere Aufführung dieser Oper gehört worden sein. Die Hauptpartien wurden von den Damen Diez und Maximilien (seit 1858)—Ortrud und Elsa, den Herren Grill (seit 1857 Mitglied d. B.) und Kindermann—Lohengrin und Telramund gesungen."

[3]) Vgl. W. Neumann „Biographien" pag. 25: „Alles bot dem durch das Vertrauen und die Achtung des damaligen Monarchen in autokratischer Höhe sich bewegenden Meister die Hand zu willigem Zusammenwirken".

[4]) Geschah auf Allerhöchsten Befehl am 12. Januar 1845 „mit großem Erfolg, die Besetzung entsprach nach jeder Hinsicht den strengsten Anforderungen": Idomeneus—Härtinger, Idamantes—Hetznecker, Ilia—Diez Oberpriester—Diez, Elektra—Rettich (seit 1. Mai 1842 Mitglied d. Bühne); vgl. Grandauer, Chronik pag. 138. Das Werk war einst für München komponiert worden und ward dort zum erstenmal am 29. Jan. 1781 durch die italienische Oper zur Aufführung gebracht.

[5]) Handschreiben S. M. des Königs Ludwig I. vom 21. Nov. 1843 im Besitze der Frau Marie Riemerschmid in München.

I a.

I b.

E. Übelacker phot.

Lachnerrolle von M. v. Schwind.

Wenn man bedenkt, daß im Konzertsaal sowohl als im Theater alle Arbeiten der Vorbereitung wie der Ausführung fast ausschließlich in Lachners Händen lagen, dann gewinnt man ungefähr einen Maßstab für das rastlose Schaffen des von der Natur allerdings mit schier unverwüstlich scheinender Kraft und Gesundheit ausgestatteten Mannes. Dann mag man sich mit Recht wundern, wie er bei solch zerstreuender, vielseitiger Inanspruchnahme in jenen Tagen auch noch Zeit und Stimmung fand zu höchst wertvollen eigenen Schöpfungen, von denen vorerst für uns die Bühnenwerke in Betracht kommen.

Schon in Wien hatte er seine erste Oper „Die Bürgschaft" (in 4 Akten) 1827 geschrieben, die, für Pest komponiert, auch nur dort und in Preßburg einige wenige Aufführungen erlebt hat.

Drei weitere große Opern förderte er in München zutage: Alidia, nach Edward Bulwers Roman „Die letzten Tage von Pompeji", romantische Oper in 3 Akten, 1838 entstanden, Text[1]) von Otto Prechtler, ging am 12. April 1839 in Szene. Das Werk erlebte in jenem Jahre fünf, im nachfolgenden sieben Wiederholungen, verschwand aber hernach gänzlich vom Repertoir.[2])

Ein ähnliches kurzes Dasein war seiner vierten Oper beschieden, „Benvenuto Cellini" oder „Der Guß des Perseus" (in 4 Akten) 1848 entstanden, Text[1]) frei nach dem Französischen von L. Wailly und A. Barbier. Dies Werk ging im Jahre 1849 auf der Münchener Hofbühne in Szene, verschwand aber nach drei Aufführungen gleichfalls auf immer.

Ausgenommen etwa Lortzing teilen fast alle deutschen Opernkomponisten jener Zeiten mit Lachner das Schicksal der Abhängigkeit vom Librettisten. Sein Geschick oder Ungeschick in der Anlage der Szene und im Aufbau der Handlung bedingte in der Regel schon im voraus den Enderfolg des Komponisten. Der dargebotene dichterische Stoff muß an sich schon dankbar und verlockend erscheinen, soll er die Phantasie des Komponisten anregen und zu höherem Fluge begeistern[3]). Diese Eigenschaften kann man den Textbüchern der vorgenannten dramatischen Werke nicht nachrühmen.

Erst und einzig seine dritte Oper „Catharina Cornaro" (in 4 Akten), 1841 entstanden, erwarb ihm den Ruhm eines dramatischen Komponisten. Die Erstaufführung des Werkes an der Münchener Hofbühne fand unter stürmischem Beifall am 3. Dezember 1841 statt mit folgender Besetzung: Jakob von Lusignan—Bayer, Catharina Cornaro—Hetznecker, Andrea Cornaro—Krause, Onofrio—Pellegrini, Marco Vernero—Diez, Banditen—Lenz und Sigl[4]). Noch im selbigen Monat des ausgehenden Jahres erfuhr die Oper vier, im nächsten Jahre neun Wiederholungen[5]). An jeder bedeutenderen Bühne in und außer Deutschland (z. B. in Mannheim, Frankfurt

---

[1]) Gedruckt bei Georg Franz, München.

[2]) „Trotz des eben nicht sehr anziehenden Librettos gefiel die Musik ihres melodischen Reizes und der darin ausgesprochenen Originalität halber in hohem Grade. Nach oftmaligen unter stets sich gleichbleibendem Beifall erfolgten Wiederholungen wurde das Werk wegen Abgang der Primadonnen (erst Frl. Mink, dann Frl. van Hasselt) ad acta gelegt, und keine der folgenden Intendanzen hat sich bewogen gefunden, es wieder vorzuführen." W. Neumann, Biogr. pag. 29; vgl. den Bericht aus der Augsb. Abendzeitung Nr. 104 vom 13. April 1839: „Gestern hat er (Lachner) die Oper zur Aufführung gebracht und bewährte in dieser Tonschöpfung aufs neue sein anerkanntes vielseitiges Musiktalent. Mitwirkende: die Damen Mink, van Hasselt—Alidia, Hartmann; die Herren Diez, Pellegrini, Lenz, Sigl, Fries".

[3]) Wie hat nicht der treffliche Schubert mit endlosen und schließlich doch vergeblichen Versuchen sich abgemüht, auch als dramatischer Komponist Geltung zu erlangen! Das Fehlschlagen aller hierauf gezielten Pläne und Hoffnungen war fast ausschließlich durch das Ungeschick seiner Librettisten veranlaßt; denn daß der Komponist eines „Erlkönig" und „Prometheus" nicht auch über eine dramatische Ader verfügte, wird niemand in Abrede stellen wollen. Vgl. hiezu Max Zenger „Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen", pag. 24, 28 u. ff. Musikalisches Magazin Heft 4. Langensalza 1902.

[4]) Vgl. Lachner-Rolle von M. v. Schwind Tafel VIa u. b.

[5]) Grandauer, Chronik pag. 127: „Die Oper zählte geraume Zeit zu den verlässigsten Zugstücken unserer Hofbühne". Im Jahre 1876 erlebte sie sechs, 1888 drei Aufführungen.

23. Oktob. 1842, Dresden, Berlin[1]) 15. Okt. 1845, Hamburg, Lübeck, Darmstadt 1848;[2]) Wien, Brüssel u. a.) ging sie mit gleich durchschlagendem Erfolg in Szene. Das Libretto, von dem Franzosen St. Georges[3]) verfaßt, wurde von dem Intendanten von Küstner um 2000 Fr. für die Münchener Bühne erworben, und nachdem A. Büssel sie ins Deutsche übersetzt hatte, erhielt Lachner den amtlichen Auftrag zur Komposition.

Trotz mancher unleugbarer Mängel auch dieses Textbuches — die Tragik baut sich nicht auf dem Wollen und Handeln der Hauptpersonen auf, die mächtige Republik Venedig ist der spiritus agens, der hinter den Kulissen die Personen wie seine Marionetten handhabt — entbehrt es doch nicht einer gewissen äußeren Wirksamkeit, die durch die treffliche, stellenweise großartige Musik und eine üppige Melodienfülle gesteigert, nie den Eindruck auf den Hörer verfehlt.[4]) Dankbarere, sanglichere Sopranpartien als die der Titelheldin gab es wohl ehedem nur sehr wenige, die Rezitative haben klassischen Wert. Im Ensemblestil bewährt der Komponist den erfahrenen, gründlich gebildeten Künstler, der seinen poetischen Eingebungen abgerundete Form und Gestalt zu geben weiß. Seinerzeit maß sich die Oper an Popularität mit Aubers „Stumme von Portici", mit Meyerbeers „Robert der Teufel" und mit Webers „Freischütz". Der Münchener Berichterstatter der Allg. Mus.-Zeitung[5]) schloß seine nicht verhimmelnde, aber maßvoll anerkennende Kritik über das neue Werk mit folgenden Worten: „Mit vollster Ueberzeugung sprechen wir es aus, mit dieser Oper ist die deutsche Schule um ein dramatisches Werk reicher geworden, das unter den ihr angehörigen zu den genialsten und gediegensten gezählt zu werden verdient."

Zur Gedächtnisfeier von Lachners hundertstem Geburtstag ward die Oper wiederum mit vollständig neuer Besetzung der Solopartien durch den gegenwärtigen Kgl. Hofkapellmeister Franz Fischer einstudiert und am 2. April d. Js. zur Aufführung gebracht, der sich noch zwei Wiederholungen anschlossen. Sie verfehlte auch diesmal ihre Wirkung nicht, jedoch kann nicht geleugnet werden, daß sie wie so viele andere treffliche Werke, die das Entzücken unserer Väter waren, die gesteigerten Anforderungen des modernen Geschmacks nicht mehr befriedigen kann. Sie hat künftighin mehr ein historisches Interesse. Von diesem Gesichtspunkt aus muß aber behauptet werden, daß sie wie kaum eine zweite ihrer Art ein Typus ist für die einst mit beispiellosem Erfolg erstandene Form der sogenannten „großen historischen" Oper mit all ihren Vorzügen und Schwächen.

Eine gerechte, sach- und fachkundige Kritik vom Standpunkte gegenwärtiger Kunstanschauungen ward dem Werke zuteil durch Max Zengers bereits erwähnten Jubiläumsartikel.[6])

Zwei weitere, höchst bedeutsame Kompositionen Lachners haben noch Anspruch, unter seine dramatischen Werke gezählt zu werden. Die eine ist die Musik zu „König Ödipus", die er im Auftrag seines Königs Maximilian II.

---

[1]) Allg. Mus.-Ztg. 1845 pag. 910 ff. „Der Komponist war selbst anwesend und leitete die vortrefflich gelungene Aufführung."

[2]) Ebenfalls unter Leitung des Komponisten, der aus diesem Anlaß vom Großherzog den Orden Philipp des Großmütigen erhielt. Allg. Mus.-Ztg. 1848 pag. 80.

[3]) Derselbe Dichter hat das gleiche Sujet allerdings mit wesentlichen Textänderungen noch einem anderen zeitgenössischen Musiker, dem Franzosen Jaques Halévy, dem Komponisten der „Jüdin", verkauft, und fast gleichzeitig mit Lachners Oper erschien dessen Werk in 5 Akten unter dem Titel „Die Königin von Cypern", bei Schlesinger in Berlin gedruckt, 1842. — Die Kritik stellte einstimmig Lachners Werk über Halévys Komposition.

[4]) Allg. Mus.-Ztg. 1842 pag. 458. „Bis zum Juni 1842 hat die Oper, 12mal aufgeführt, die weiten Räume des Hoftheaters gefüllt und von Wiederholung zu Wiederholung steigerte sich das Interesse des Publikums. Viele Melodien sind bereits im Munde des Volkes..... Mit einer reichen schöpferischen Kraft begabt, paart Lachner üppige Melodienfülle mit redlicher deutscher Kunsttreue. Er weiß die Effekte moderner reicher Instrumentierung in vollem Maße und mit gebührender Umsicht anzuwenden ..... Der Komponist hatte reichlich Gelegenheit, sein Genie und seine Meisterschaft in Schilderung der Angst, Freude, des Schmerzes, der Verzweiflung zu bewähren."

[5]) Allg. Mus.-Ztg. 1842 pag. 459.

[6]) „Die Musik", Jahrgang II, Heft 13 pag. 3—12. Das Urteil Zengers, eines bewährten Fachmannes, ist wegen seiner Objektivität doppelt beachtenswert.

II a.

II b.

C. Übelacker phot.

Lachnerrolle von M. v. Schwind.

schrieb. Es sind stimmungsvolle Orchestersätze, dazu Chorgesänge und Rezitative zur J. J. Donnerschen Übersetzung des Sophokleischen Dramas, das in dieser Ausgestaltung am 21. November 1852 auf der Hofbühne in Szene ging.[1]) Lachners Komposition hat damals mit allen Ehren ihren Platz neben Mendelssohns Musik zu „Antigone" und „Ödipus auf Kolonnos" zu behaupten vermocht.

Ein zweites, ganz ähnliches Werk Lachners war die Komposition der Rezitative zu Cherubinis Medea (1854), eine stilistisch feine, manchen hochgenialen Zug aufweisende Arbeit, durch die der Komponist seine intime Vertrautheit mit der Eigenart des heutzutage sehr unterschätzten Cherubini und der von Gluck inaugurierten pathetischen Oper bekundet. Durch diese Rezitative wurde die Aufführung der großartigen Oper in München, Leipzig, Karlsruhe und anderen Orten erst ermöglicht.

Noch ein dritter Wirkungskreis, kaum minder lohnend als der Konzertsaal und die Hofoper, erwartete Lachner als Dirigenten der Musikaufführungen in der Allerheiligen Hofkirche. Wie Schubert hat auch er die ersten Proben seines Könnens in der „Musica sacra" abgelegt. Dieser hehren Tochter der Musik blieb er treu bis ans Ende seiner Tage und widmete ihr gar manche weihevolle Stunde auch zu einer Zeit, wo er nicht an der Spitze eines Kirchenchores stand, z. B. in den Jahren 1827—36. Mehr als ein Sechstel seiner sämtlichen Kompositionen sind kirchlichen Stils und hievon wieder mehr als die Hälfte speziell für die Bedürfnisse der Münchener Hofkapelle entstanden.

Acht Messen und ein großes Requiem,[2]) letzteres noch 1871 mit einem neuen Schluß versehen, zwei Stabat Mater (das letzte 1874 — also vom 71jährigen — komponiert, gehört trotz seiner einfachen und knappen Form zu dem Besten, was Lachner geschrieben hat), neun große Kirchenpsalmen, eine Menge Vesperpsalmen, Gradualien, Offertorien, Motetten geben Zeugnis für seine Produktivität auch auf diesem Gebiete und für seine Vorliebe für diesen Kunstzweig.

Die Mehrzahl der angedeuteten Werke sind für gemischten Chor, einige wenige für Männer- oder Frauenstimmen allein komponiert, also Vokalmusik. Der Grund liegt nahe. Als Dirigenten der Kgl. Hofkapelle stand ihm das denkbar schönste, geschulteste und ausgesuchteste Stimmenmaterial zu Gebote; der Chorraum der genannten Kirche ist für die Aufstellung eines auch nur mäßig großen Orchesters — neben den Sängern — zu beschränkt und andernteils würden große Orchestermassen in dem stimmungsvollen, nicht allzugroßen Raum aufdringlich und erdrückend wirken. Hingegen ist die dortige Akustik für Vokalmusik so günstig, daß man sich über die Masse der vielen Tonstücke gerade dieses Genres, zu denen der Meister sicherlich durch sie angeregt wurde, nicht wundern darf.

In den meisten Kirchen Münchens wurde damals — wie auch heute noch — Instrumentalmusik gepflegt. Seit Kaspar Ett führt der Chor der St. Michaels Hofkirche neben den beliebten Mozart–Haydn–Abt Vogler-Messen auch die strengere alte Kirchenmusik und Etts eigene Kompositionen auf. In der seit 1837 eröffneten Allerheiligen Hofkirche brachten Lachners gleichzeitige älteren Kollegen, Hartmann Stuntz und Kaspar Aiblinger, fast nur ihre eigenen Schöpfungen zur Aufführung, besonders letzterer „rührte die Münchner Damenwelt mit seiner Süßlichkeit."[3]) Lachner aber hatte durch seinen Lehrer Ett die früheren Meister des strengen Stils, Palestrina, Orlando di Lasso und deren Schule bis herauf zu Bernabei kennen und schätzen gelernt. Dieses Studium war es wohl auch, das den echt kirchlichen Geist in ihm weckte, wovon neben seinen hochbedeutsamen Vokalmessen (besonders op. 155[4]) in Dmoll für 5stimmigen Chor und Solostimmen 1844, und op. 130[5]) in F dur

[1]) Der Akademische Gesangverein in München führte zur Feier des 80. Geburtstages seines hochgeschätzten Ehrenphilisters dasselbe Werk unter Hans Bußmeyers Leitung in seinem Winterkonzert 1883 mit großem Erfolge auf.

[2]) „Unter seinen Kirchenkompositionen „mit Orchester" ragt sein Requiem in F-moll (komponiert 1856) als ein Werk von monumentaler Bedeutung hervor; hier erhebt sich sein Genius fast bis zu Mozarts leuchtender Sphäre." Zenger a. a. O. pag. 7.

[3]) Zenger a. a. O. pag. 7.

[4]) Gedruckt bei Kistner in Leipzig.

[5]) Erschienen bei Gebr. Schott in Mainz.

für zwei 4stimmige Chöre und Soli 1853), neben herrlichen Hymnen und Motetten (besonders op. 131[1]) a und b, „Diffusa est gratia“ in F dur für Sopransolo und 4stimmigen Chor und „Haec dies quam fecit“ in F dur für 5stimmigen Chor 1856 komponiert, seinem ergreifenden „Miserere“ in G dur für zwei 5stimmige Chöre und Solostimmen (1858 Mskr.)[2]), dem wuchtigen „Ecce sacerdos magnus“ in B dur a due chori (1853 Mskr.)[2]) und neben vielem anderen besonders noch sein „Populo meus“ in D dur, doppelchörig (1856 Mskr.)[2]) und sein „Stabat mater“ in F moll für Doppelchor und Solostimmen op. 154[3]) (1856) Zeugnis geben. Und doch kann man nicht im entferntesten behaupten, daß Lachner etwa die alten Meister in dieser Kunstgattung direkt nachgeahmt habe; sein Stil ist durchaus modern, echt Lachnerisch, wie seine übrige weltliche Vokalmusik.

Ein Kirchenkomponist von so eiserner Kontrapunktik wie Lachner hat natürlich auch der Orgel besondere Pflege angedeihen lassen. Auf der Orgel hat er ja den ersten Musikunterricht bekommen, die Orgel hat ihm in Wien zu einer gesicherten Existenz verholfen. Die allerersten Kompositionen schrieb er, nach seinem eigenen Ausspruch, für die Orgel; diese Jugendwerke hat er aber alle selbst vernichtet. Das erste erhaltene Werk dieser Art[4]) „Introduktion und Fuge“ in D moll zu vier Händen ist 1828 am 3. Juni aus folgendem Anlaß entstanden:[5]) „Im Jahre 1828, den 3. Juni, wurde Schubert und ich von dem Herausgeber der Modezeitung, Herrn Schick, zu einer Landpartie nach Baden bei Wien eingeladen; des Abends sagte uns Schick: Wir wollen morgen früh nach Heiligenkreuz, um die dortige berühmte Orgel zu hören; vielleicht könntet ihr noch eine Kleinigkeit komponieren und sie dort aufführen? — Schubert schlug die Komposition einer vierhändigen Fuge vor, welche auch gegen Mitternacht von beiden Teilen vollendet war. Am andern Tag — früh 6 Uhr — fuhren wir nach H., wo beide Fugen in Gegenwart mehrerer Klosterherren aufgeführt wurden. Schuberts Fuge in E moll ist unter seinen nachgelassenen Werken bei Spina gedruckt. Meine Fuge ist noch ungedruckt. Im November desselben Jahres starb Schubert.“ — Außerdem hat Lachner Sonaten, Fugen und Präludien komponiert, sein letztes Orgelwerk, „drei Orgelsonaten“, stammt aus dem Jahre 1876. —

Bei der Fülle seiner Werke, die jedes Gebiet und jegliche Gattung der Vokal- und Instrumentalmusik umfassen, ist es unmöglich, jedes besonders zu betrachten; wir begnügen uns mit einer allgemeinen Charakteristik der einzelnen Zweige seiner künstlerischen Tätigkeit, im übrigen sei auf das nachfolgende Verzeichnis seiner wichtigsten Kompositionen hingewiesen.

Was zunächst seine größeren Werke für Instrumentalmusik anlangt, so besitzen wir neben den fünf Symphonien aus seiner Wiener und Mannheimer Schaffenszeit noch drei weitere aus seiner Münchener Periode; die letzte, achte, in G moll, ward 1850 vollendet. Die zweite, vierte, siebente sind nicht im Druck erschienen.[6]) Die musikalische Akademie in München hat von ihnen die zweite einmal, am 12. April 1835, die achte zweimal, die fünfte, die Preissymphonie, dreimal, die dritte (1834 komponiert) siebenmal zur Aufführung gebracht. Der Meister selbst hielt diese für seine beste, und damit stimmt auch das Urteil der Kritik überein.

---

[1]) Erschienen bei Gebr. Schott in Mainz.

[2]) Diese Werke finden sich nur handschriftlich im Archiv der K. Vokalkapelle und werden zu gelegenen Zeiten durch die beiden gegenwärtigen Hofkapellmeister und K. Professoren Jos. Becht und Ottmar Rüber mit dem musterhaften Singchor in formvollendeter Weise zur Aufführung gebracht. Die Publikation mancher dort deponierten Lachner'schen Kompositionen müßte schon vom Gesichtspunkt der Geschmacksverbesserung freudigst begrüßt werden.

[3]) Gedruckt bei Kistner in Leipzig.

[4]) Ursprünglich nur Fuge, dann noch Introduktion hinzukomponiert; als op. 62 bei Forberg in Leipzig erschienen.

[5]) Eigenhändige Aufzeichnung Franz Lachners mit genauer Datumsangabe.

[6]) Die erste und dritte bei Diabelli, die fünfte und sechste bei Haslinger in Wien, die achte bei Schott in Mainz. Die zweite und vierte S. wurden seinerzeit vom Komponisten an den Verleger Diabelli in Wien abgeliefert, sind aber nicht im Druck erschienen.

III a.

III b.

Lachnerrolle von M. v. Schwind.

C. Übelacker phot.

In diesen Kompositionen steht Lachner auf den Schultern der Wiener Schule, deren klassische Formen seinem Kunstideal so vollkommen entsprachen, daß er den Weg über sie hinaus für eine Verirrung, einen Weg zum Verderben hielt. Den Bahnen Mozarts folgte er zumeist, was bemerkenswert ist beim großen Beethovenverehrer Lachner. Mühsames Haschen nach Originalität ist ihm fremd, stets schreibt er natürlich und originell. Besonders einen Zug hat er mit Mozart gemein, den, daß er der Melodie ihr Recht läßt, ohne dabei auch nur einen Gedanken an die Plattheit oder die Trivialität der neueren Italiener aufkommen zu lassen. Der höhere Kontrapunkt ist ihm in vollstem Umfange eigen. Nicht minder genau und umfassend sind Lachners Kenntnisse der Orchestereffekte, welche er sich hauptsächlich durch jahrelanges Dirigieren verbunden mit stetem Studium der Partituren erworben haben mag.[1]) Das bedingte auch einen anderen Charakterzug von Lachners Musik, daß sie durchaus gesund ist. Schumann nennt in der neuen Zeitschrift für Musik[2]) bei Besprechung der sechsten Symphonie in D-dur (op. 56) Franz Lachner den talentvollsten und kenntnisreichsten aller süddeutschen Komponisten. „In dieser Symphonie", heißt es dort, „herrscht meisterhafte Ordnung und Klarheit, Leichtigkeit und Wohllaut, sie ist mit einem Worte so reif und ausgetragen, daß wir darum dem Komponisten getrost einen Platz in der Nähe seines Lieblingsvorbildes Franz Schubert anweisen können, dem er, wenn an Vielseitigkeit der Rundung nachstehend, an Talent zur Instrumentation mindestens gleichkommt". Zwei Schwächen, die er mit seinem Freunde Schubert gemein hat, und die ihm manchmal den Erfolg schmälerten, erwähnt neben Schumann auch Zenger.[3]) „Die übergroße Länge und allzu behaglich breite Auslegung seiner Gedanken, ohne die die hauptsächlichsten seiner Symphonien sich gewiß länger gehalten hätten, und eine gewisse Ungleichwertigkeit der Erfindung, die die volle Ebenbürtigkeit der Werke unter sich ausschließt."

Sein Köstlichstes und zugleich etwas Einzigartiges hat Lachner in den sieben großen Suiten gegeben, die einer späten Blüte seines Schaffens entstammen. Im vorgerückteren Alter sollte der Meister durch diese formfrohen Orchesterwerke, in denen sich eine Fülle gehaltvoller und vornehmer Musik niedergelegt findet, seine schönsten und bis heute bleibenden Erfolge erzielen. Diese neue Kunstform, die moderne Orchestersuite, nimmt in der Musikliteratur eine ganz eigenartige Stellung ein. Man betrachtet sie als moderne Fortsetzung des Orchestersatzes eines Bach und Händel, als eine Wiederbelebung jener alten zweiteiligen Suitensätze, die seit Haydn in Vergessenheit geraten sind, als eine glückliche Verschmelzung der Kunst Bachs mit der Beethovens.[4]) Souveräne Herrschaft über die kontrapunktische Technik, gepaart mit Noblesse der Erfindung sichern den Orchestersuiten Lachners auch in Zukunft gebührende Wertschätzung.[5])

Sieben gedankenreiche Werke dieser Art hat uns der Meister geschenkt;[6]) die erste ist 1861, die Ballsuite 1874, die letzte 1881 (also vom 78jährigen!) komponiert. Am beliebtesten wurde die erste in D-moll, besonders der die Variationen des 3. Teils beschließende Marsch hat weiteste Verbreitung gefunden. Unsere Abbildung Seite 53 gibt den Beginn dieses Marsches. Die siebente Suite, Ballsuite genannt, ist eine geschmackvolle Zusammenstellung von modernen Tänzen, die dritte in F-moll ist wohl die stimmungsvollste von allen, die sechste in C-dur, im April 1871 vollendet, trägt programmatischen Charakter; ihr Grundgedanke steht in inniger Beziehung zum Kriege 1870/71. Sehr wirkungsvoll ist im 4. Satz die alte Choralmelodie „Eine feste Burg ist unser Gott" verwendet. Die Musikalische

---

[1]) Vgl. Allg. Mus.-Ztg. 1837 pag. 201, 211 u. ff. G. W. Fink über Lachners Bedeutung als Symphoniker.

[2]) Jahrgang 1839 pag. 18 vom 16. Juli.

[3]) A. a. O. pag. 5.

[4]) Riemann „Mus. Lexikon" pag. 586 u. ff.

[5]) Riemann „Gesch. d. Musik seit Beethoven" pag. 243 erklärt, sie hätten Anspruch auf höhere Beachtung und spricht die Hoffnung aus, daß dieselben noch einmal wieder hervorgeholt werden würden, wenn man beginnen werde, die Gräber des 19. Jahrhunderts zu durchforschen.

[6]) Mit Ausnahme der Ballsuite sind sie alle bei Schott in Mainz in Druck erschienen.

Akademie in München hat sie alle aufgeführt,[1]) die vierte und sechste wiederholt, die zweite fünfmal, die erste achtmal, zuletzt am 18. April 1883 zur Feier seines 80. Geburtstages, am 31. Januar 1890 als Gedenkfeier unmittelbar nach seinem Tode, und am 27. März 1903 zum Gedächtnis seines hundertsten Geburtstages. Die Begeisterung, die dieses Werk auch bei dieser letzten Vorführung allseits hervorgerufen hat, bewies deutlich, daß sie an allgemeiner Wertschätzung noch nichts eingebüßt hat. „Tatsache ist, daß zu diesen Suiten zur Stunde noch eine Gemeinde steht, die vorderhand nicht daran denkt, ihnen die Gefolgschaft aufzukünden." [2])

Mit dem Erfolge der Lachnerschen Suite, der selbstverständlich nicht auf deren Form, sondern auf dem in Melodik und Harmonik neuen, zum Teil (echt Lachnerischen) romantischen Inhalt beruht, dürfen wir und die Musikgeschichte zufrieden sein. Der Anklang, den sie bei Fachgenossen fand, ist durch Nachahmung und Weiterbildung von seiten einer Reihe namhafter jüngerer Komponisten wie Heinrich Esser, Jul. Otto Grimm, Niels Wilhelm Gade, Robert Volkmann, Robert Fuchs, Edward Grieg u. a. bestätigt.

In einem anderen, diesem verwandten Kunstzweig, dem der Kammermusik, war Lachner nicht minder produktiv. 3 Klaviertrios (Manuskript), 7 Streichquartette,[3]) und ein Streichquintett,[3]) zwei Klavierquintette,[3]) zwei Quintette, ein Sextett, ein Oktett für Blasinstrumente,[4]) ein Nonett für Streich- und Blasinstrumente (Manuskript) bekunden, daß er auf diesem intimsten Gebiete der Musik durch feine Erfindung und geistreiche thematische Arbeit, wenn nicht Schubert, doch Louis Spohr mindestens an die Seite gestellt zu werden verdient.

Die reiche Fülle seiner sonstigen Orchester- und Instrumentalkompositionen, wie Ouvertüren, Festmärsche, Konzerte für Klarinette, Harfe, Fagott; Violoncello-Sonaten und Serenaden, auch seine Produktivität in der Klavierliteratur sei nur andeutungsweise noch einmal erwähnt, seine Verdienste um die Pflege des Liedes müssen jedoch noch besonders hervorgehoben werden. Auf dem Gebiete der weltlichen Vokalmusik gibt es von der Oper, dem Singspiel, Oratorium, der Kantate, von den Quartetten, Terzetten, Duetten angefangen bis zum Lied und zum einfachsten Kinderliedchen keine Spezialität, in der Lachner nicht Erfolge gehabt und uns einen Schatz gefälliger und edler Werke hinterlassen hätte.

Im Liede steht er allerdings hinter Schubert erheblich zurück, indes sei auf op. 96[3]) „Sängerfahrt" (1850), ein Cyklus von 18 Liedern, Herrn Dr. Härtinger gewidmet, und auf op. 83, 95, 98[3]) „Kinderlieder" für 1 Singstimme mit Klavier (1846—50) ob ihrer geschmackvollen und eigenartigen Empfindung mit besonderem Nachdruck hingewiesen; hingegen rückt er mit manchem seiner reizenden Duette, Terzette und Quartette für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung seinem Freunde ebenbürtig an die Seite. Hier mögen nur einige wenige besonders hervorgehoben sein: op. 85[3]) „der 63. Psalm" für 4 Frauenstimmen mit Harfe (1847), op. 105[3]) „drei Terzette für Frauenstimmen" mit Klavier (1856), op. 106[3]) „sechs Duette für Sopran und Alt" mit Klavier (1851), op. 108[3]) „drei Quartette für Frauenstimmen" (1849), op. 178 „vier Gesänge für 2 Frauenstimmen mit Klavier" (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Von den gemischten Chören seien ausdrücklich namhaft gemacht: op. 88[3]) „Sommer, Herbst, Winter, Frühling" (1846), op. 107[3]) „Morgen, Mittag, Abend, Nacht" (1849), op. 110 „Zwölf Gesänge für gemischten Chor", 3 Hefte, Rieter-Biedermann, Winterthur (1858), op. 119[3]) „Ruhen, Träumen,

---

[1]) Ueberall in und außer Deutschland, wo sie vorgeführt wurden, fanden sie den größten Beifall. Vergl. Beilage zur Allgem. Zeitung 1866, Nr. 38, vom 7. Februar: „Unser Altmeister Franz Lachner, dessen neueste Suite vor kurzem in Brüssel und Paris mit günstigem Erfolge zur Aufführung gekommen, hat vom Kaiser von Mexiko das Kommandeurkreuz des Guadeloupe-Ordens erhalten".

[2]) Neue Zeitschrift für Musik, 1903 Nr. 16. Edwin Neruda, nichts weniger als ein Anhänger Lachners, in einem Jubiläumsartikel zu dessen hundertstem Geburtstage.

[3]) Bei Schott in Mainz erschienen.

[4]) Letzteres bei Kistner in Leipzig verlegt, die beiden ersteren Manuskripte.

IV a.

IV b.

Lachnerrolle von M. v. Schwind.

C. Übelacker phot.

Erwachen", 3 Quintette (1850), op. 169 „Neun Gesänge für gemischten Chor", Leipzig-Forberg (1874).

An der Entwicklung des Männergesanges endlich hat Lachner neben anderen großen Meistern, Schubert, Weber, Löwe, Marschner, Mendelssohn, Schumann hervorragenden Anteil genommen und zwar zu einer Zeit, wo derselbe noch lange nicht allgemein gepflegt wurde, und hat bedeutsame Werke hingestellt, die heute noch allgemeinster Achtung sich erfreuen. Lachner war zugleich einer der ersten, die durch Mitwirkung des Orchesters den Männergesang in eine vornehmere, konzertmäßige Sphäre emporhoben, oder durch Zugrundelegung der Militärmusik die Wucht der Chormassen noch zu steigern wußten. Aus ersterer Gattung seien herausgegriffen: op. 89[1]) „Kriegers Gebet" (1840), op. 112 „Sturmesmythe" (1861) Schmitt-Nürnberg, op. 140[1]) „Abendfriede" (1868), aus letzterer op. 118 „Bundeslied" von C. Theodor Heigel (1859) Siegel-Leipzig, und das hehre Kaiserlied op. 165 „Macte senex imperator" (1873) Glaser-Schleusingen. Diese Chorlieder erzielten bei den verschiedentlichen seit den fünfziger Jahren vielfach beliebten Sängerfesten beispiellose Erfolge und steigerten den Enthusiasmus für Lachner in Sängerkreisen zu einem kaum mehr zu überbietenden Höhepunkte.

325 Opusnummern Lachners ergeben sich insgesamt, wenn man zu den etwa 200 gedruckten Werken die übrigen ungedruckten rechnet, unter denen sich noch ganz bedeutende Kompositionen finden. Gibt es wohl einen sprechenderen Beweis für den Schaffenstrieb und die Produktionskraft des Mannes? Und alle seine Werke liefern den Beleg, daß Lachner immer und überall, auch in seinen kleineren Gelegenheits-Kompositionen, sich auf künstlerischer Höhe gehalten, daß er stets die streng klassische Kunstrichtung bewahrt hat. Ein großer Teil solcher Gelegenheits-Kompositionen, Festspiele und Festchöre repräsentiert ein Stück vaterländischer Kulturgeschichte oder Lokalgeschichte. Hier begegnen uns neben 2 Gelegenheits-Kantaten (Texte von Grillparzer, die eine zur Eröffnung des Wiener Musikvereins, 1831 und 32) Lieder für den Albrecht Dürer-Zug (1840), ein Festchor für das Korneliusfest (1840) in München, ein Festgesang zur Mozart-Säkularfeier (1856), zur Schillerfeier (1859) in München, ein Festchor zur Eröffnung der Befreiungshalle (1863). Von besonderem Interesse sind „ein Festspiel zur Vermählung der Prinzessin Adelgunde" (1842), „Festspiel zur Vermählung des Prinzen Luitpold" (1844), „Festspiel zur Vermählung König Ludwigs II." (1867), unvollendet (!).

Eine eigentliche Schule hat Lachner nicht gemacht, wenn man nicht etwa hierunter den Kreis derjenigen Kunstjünger, die seine Suitenform weitergebildet haben, verstehen will. Außerdem hat sich eine kleinere Anzahl junger Komponisten beim bewährten Kontrapunktisten Lachner während ihrer Arbeiten oft Rat und Belehrung geholt; diese also können in gewissem Sinne als seine Schüler gelten, z. B. Heinrich Esser (1818—72), Hofkapellmeister zu Mannheim und Wien, Ernst Pauer (geb. 1826 zu Wien), Lehrer an der Royal Academy of Musik in London, Kaspar Jakob Bischoff in Frankfurt (1823—93), Symphoniker und Theoretiker, Leo Grill (geb. 24. Febr. 1846 in Pest), Komponist, seit 1871 Lehrer für Theorie am Leipziger Konservatorium, Julius Hey[2]) (geb. 1832), Gesanglehrer am Münchener Konservatorium, berühmter Methodiker („deutscher Gesangunterricht", 4 Bände 1886), jetzt in Berlin, Franz Wüllner (geb. 1832, gest. 8. Sept. 1902), Hofkapellmeister in München 1869, Dresden 1877, seit 1884 Direktor des Kölner Konservatoriums, Georg Krempelsetzer (1826—71), Komponist von Burlesken, Märchenspielen, Operetten und Opern, Joseph Rheinberger (geb. 1839, gest. 25. Nov. 1901), Inspektor der Münchener Musikschule, seit 1877 Kapellmeister der Münchener Vokal-Hofkapelle. Riemann nennt Rheinberger einen Komponisten von herber Eigenart und bedeutendem Können. Für den Süden Deutschlands repräsentieren Lachner und Rheinberger „die hohe Schule des Kontrapunktes".[3])

[1]) Bei Schott in Mainz erschienen.

[2]) Vgl. den Jubiläums-Beitrag „aus Lachners Lehr- und Wanderjahren", den der dankbare Schüler Julius Hey seinem Altmeister gewidmet! Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Charlottenburg 1903, Nr. 22.

[3]) Riemann, Gesch. d. Mus. pag. 589.

Franz Lachner hat keine Revolution in der Kunst hervorgerufen, aber er hat die vorhandenen Schätze zu heben gewußt und hat in seiner Sphäre Hervorragendes geleistet. Er hat die hohe, edle Aufgabe, die ihm geworden, seiner Mitwelt gegenüber voll und ganz erfüllt. Speziell unserem engeren Vaterlande, der Kunstentwicklung Münchens und ganz Süddeutschlands, kam seine mehr als 30jährige Tätigkeit im reifen Mannesalter, also der größte und beste Teil seiner ganzen Lebensarbeit, zu gute. „Patriae inserviens consumptus est", im Dienste für das Vaterland ging seine ganze Lebenstätigkeit auf.

Seiner Heimat blieb Lachner unentwegt treu, trotzdem ihn wiederholt ehrende Angebote ins Ausland lockten. So erhielt er im Jahre 1852 von Wien aus eine Einladung zur Direktion seiner G-moll-Symphonie, op. 100, im J. 1851 komponiert. Die erste Aufführung des Werkes gestaltete sich zu einer Huldigung der gesamten kunstsinnigen Bevölkerung Wiens; selbst der Hof war enthusiasmiert, und um die schätzenswerte Kraft wieder für die Kaiserstadt zu gewinnen, bot man Lachner unter den glänzendsten Bedingungen den Titel eines Kaiserlichen Hofkapellmeisters an. Doch der Münchener Hof, von den Verhandlungen benachrichtigt, überbot diese Offerte durch Verleihung des Titels „Generalmusikdirektor"[1]) und durch eine namhafte Erhöhung des Gehalts. Zudem machte ihn König Max II. von Bayern zum Mitglied des Ordens für Kunst und Wissenschaft, sowie zum Ritter des Verdienstordens vom hl. Michael. Außerdem zierte noch eine Menge außerbayerischer Orden die Brust des Mannes. An seinem 70. Geburtstage widerfuhr ihm eine Auszeichnung, die er persönlich als eine ganz besondere Ehre empfand: die philosophische Fakultät der Universität München ernannte Lachner in Anerkennung seiner hohen Verdienste um die Kunst zu ihrem Ehrendoktor. Im Jahre 1883, aus Anlaß der Feier seines 80. Geburtstages, verlieh ihm das dankbare München das Ehrenbürgerrecht. Trotz dieser hohen Auszeichnungen war Lachner im Verkehr stets schlicht und anspruchslos. Er war eine heitere Künstlernatur, gerade und offen, gesellig, witzig, anregend und teilnahmsvoll, wenn er ein junges Talent hilfsbedürftig wußte.

Als sich in München eine neue Kunstrichtung, mit der Lachner, der eifrige Verfechter der strengen Klassizität, sich nicht befreunden konnte und wollte, gewaltsam Bahn brach, da zog er es vor, als ein Mann, der seine Zeit gehabt, seine Mission erfüllt hatte, vom öffentlichen Kunstleben abzutreten. Im Februar 1868 genehmigte König Ludwig II. endlich Lachners Pensionierung, um die er schon im Jahre 1866 nachgesucht hatte. Am 2. Februar 1868 dirigierte er zum letztenmale in den altgewohnten Räumen des Kgl. Hoftheaters „Die Stumme von Portici", dieselbe Oper, mit der er sich am 8. Juli 1836 beim Münchener Publikum eingeführt hatte.

„Den Stab, den lange ruhmvoll er geschwungen",[2]) legte er, der 65jährige, doch bei weitem noch kein Greis, endgültig aus der Hand; nur manchmal aus besonderem Anlaß dirigierte er im Odeon eines seiner eigenen Orchesterwerke. Die Feder aber führte der Nimmermüde noch lange. In dieser Zeit seiner „Ruhe" entstand manches seiner besten Werke, unter anderem noch 3 große Suiten.

Im trauten Kreis der Seinigen waren Lachner noch Jahrzehnte stillen Glücks beschieden. Ueberhaupt war ihm das Leben in der Familie das Glück.[3]) Dort fand er nach den Aufregungen und Anstrengungen des Dienstes Erholung, dort die Kraft zu erneutem Schaffen, dort nach verletzenden Kränkungen Seelenruhe.

Dieser schöne Sinn für das Familienleben ist ein charakteristischer Zug in Lachners Lebensführung. Das Gefühl inniger Zusammengehörigkeit herrschte offenbar schon in dem schlichten Organistenheim zu Rain; nach alter Erfahrung wird es ja in vielköpfigen Familien am eifrigsten gepflegt. Es ist rührend

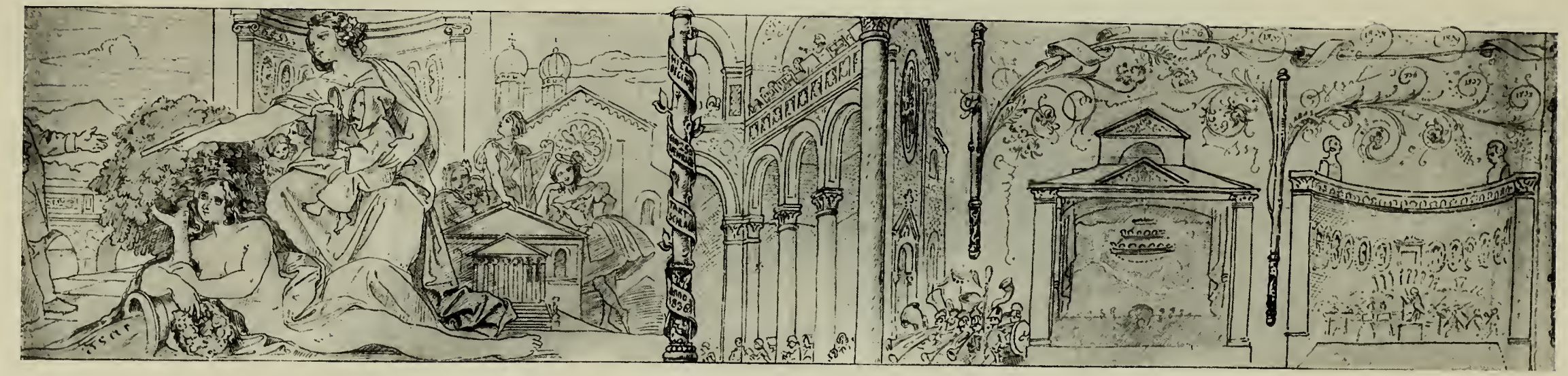
---

[1]) Ein Titel, den im Jahre 1820 der König von Preußen für Spontini geschaffen hatte, und den noch Mendelssohn und Meyerbeer (1842) von demselben Monarchen, Louis Spohr (1856) vom Kurfürsten von Hessen, Heinrich Marschner (1860) vom König von Hannover erhielten.

[2]) David Friedr. Strauß „Sonette an Fr. L." Manuskript.

[3]) Vgl. die gemütvolle Schilderung eines solchen Familienabends bei Lachner aus der Feder seines ehemaligen Schülers Julius Hey. Deutsche Tonkünstler-Zeitung Jahrgang 1903, Nr. 22.

V a.



V b.

Lachnerrolle von M. v. Schwind.

C. Übelacker phot.

zu sehen, wie der ältere Bruder Franz sich seiner jüngeren Geschwister annimmt. Erst kommt Ignaz, dann Vinzenz auf seinen Ruf nach Wien; sie beziehen die von ihm verlassenen Posten. Zuletzt unternimmt sogar die verwitwete Mutter die weite Reise und führt den Söhnen dort den Haushalt. Als kaum 30jähriger Kapellmeister am Kärntnertortheater vermählt sich Franz mit Fräulein Julie Royko,[1]) die mit ihm nach Mannheim und München übersiedelt. Aus dieser Ehe entstammen drei Kinder, Eugen, Marie und Fritz, von denen nur die Tochter die Eltern überlebte.[2]) Im Familienkreis seiner Tochter, umgeben von blühenden Enkelkindern, von einem Kreis treuer Freunde, geliebt und geehrt von allen, die ihn kennen zu lernen das Glück hatten, verbrachte Franz Lachner seinen Lebensabend.

Wohl der erhebendste Moment in diesen Jahren war für ihn das letztmalige Zusammentreffen mit seinen beiden Brüdern, Ignaz und Vinzenz, aus Anlaß seines 80. Geburtsfestes im April 1883. Ein „trifolium nobile fratrum", der jüngste 72, Ignaz 76, sehen wir sie[3]) in seltener Frische des Körpers und Geistes vor uns. Treffend hat den Jubilar sein Freund Felix Dahn zu diesem seltenen Tag beglückwünscht:

„Francisco Lachnero
die 2. Aprilis 1883
annum octogesimum nacto."

(Melodie: opus 165 von Franz Lachner.)

Macte senex Triumphator,
Melodiarum Imperator,
Euphoniarum signifer,
Qui orchestram Bavarorum
Tot curricula lustrorum
Gubernasti lauriger!

Nam non solum bellatores
Decet laurus, et victores
Tibi, Lachner, similes.
Ha! Triumphos vespertinos,
Suiticos et Cornarinos
Tu egisti quoties!

Quoties illic in Odeo
Aram magno tuo deo
Coronasti Delphico!
Grave sceptrum vibrant reges,
Venustatis tu das leges
Scipione magico!

Octoginta nactus annos,
En, ad ultimos Britannos
Et in Thules nebulam
Fama tua penetravit,
Nomen tuum triumphavit!
Macte, senex, gloriam!

Bronzebüste auf Lachners Grabmal, nach Michael Wagmüllers Porträtbüste.
Photogr. von A. Nischler in München.

Den Sommer verbrachte Lachner in der Regel an einem der oberbayerischen Seen, in Bernried am Würm-, in Ried am Ammersee oder im bayerischen Hochgebirge zu Hohenaschau im Prientale, den Winter in München. Dort[4]) entschlief er auch am 20. Januar 1890, fast 87jährig, in den Armen der liebenden Seinen. Im südlichen Friedhof ward, was an ihm sterblich war, unter großartiger Beteiligung der Münchener Bevölkerung der Erde übergeben.

---

[1]) Geb. 10. Nov. 1810 zu Wien, gest. 19. April 1864 zu München.

[2]) Fritz starb schon als Knabe mit 8 Jahren, Eugen am 12. Dez. 1882 als Direktor der Kreisirrenanstalt zu Karthaus-Prüll bei Regensburg.

[3]) Siehe Abbildung Seite 15 nach einer Photogr. von Fried. Müller in München aus dem Jahre 1883.

[4]) Das dankbare München hat an seinem Sterbehause, Maximilianstraße 37, eine Gedenktafel angebracht und in der Vorstadt Neuhausen bei Nymphenburg eine neue Straße nach ihm benannt, um so auch bei den späteren Geschlechtern die Erinnerung an seinen Namen wach zu erhalten.

Keine eigentliche Krankheit, das Alter nahm ihn hinweg, der trotz seiner hohen Jahre in seiner kräftig gedrungenen, ehrwürdigen Gestalt mit den markanten Zügen, dem langen weißen Haar, das Bild der Gesundheit, in den Straßen und Gartenanlagen Münchens gelassen einherwandelte unter dem neuen Geschlechte wie ein Stück Geschichte, der ehrwürdige Repräsentant einer vergangenen Epoche.

Fast ein ganzes Jahrhundert umfaßt die Geschichte seiner künstlerischen Entwicklung und Tätigkeit. Er war der Freund und Genosse Schuberts, er hat noch das Auge Beethovens leuchten sehen, er sah die anderen Koryphäen der Musikgeschichte dahinsinken, einen nach dem andern, Weber, Meyerbeer, Cherubini, Spohr; auch viele, die nach ihm kamen, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Berlioz, Liszt. Mit ihm ist der letzte dahingegangen, dem Beethoven freundlich die Hand geschüttelt.

Lachners Name zählt nicht bloß zu den klangvollsten in der Musikgeschichte des letzten Jahrhunderts, er ist auch in der Chronik der Stadt München, ihres Musiklebens und aller ihrer schöngeistigen Bestrebungen für immerdar mit goldenen Buchstaben verzeichnet. Der Ruhm der Münchener Hofkapelle, der ja ein Weltruhm ist, hat seinen Begründer in Franz Lachner. Der unentwegte Verfechter der Klassizität in der Musik war zugleich ein mannhafter, überzeugungstreuer Charakter, der seinerzeit vorzog, in geistiger Vollkraft einen liebgewordenen Posten zu verlassen als sich zum Vertreter einer Richtung zu machen, die er nicht billigte und nicht billigen konnte, weil er nur der sein konnte und wollte, der er war — „Musiker der klassischen Richtung". Das eine aber ist der jüngeren Generation mit allem Nachdruck ins Gedächtnis zu rufen, daß Lachner es war, der Wagner die unebenen Wege zur Erreichung seiner hohen Ziele eben machte, indem er das Münchener Orchester auf jene erforderliche Höhe technischer und spiritueller Leistungsfähigkeit gebracht hat. Dies hat Richard Wagner selbst mit der größten Hochachtung und Dankbarkeit dem Altmeister Lachner nachgerühmt.[1])

Franz Lachners Name wird als der eines Heroen alle Wandlungen überdauern. Er hat seiner Zeit fürwahr mehr als genug getan, darum wird er auch leben in der Musikgeschichte aller Zeiten.

II.

Ein ganz eigenartiges, in der Kunstgeschichte wohl einzig dastehendes Werk ist die **„Lachnerrolle"**.

Mitten unter seinen ernsten Entwürfen zu Heiligenbildern, zu den Kartons von Altarblättern, Fresken und Glasfenstern für die verschiedensten Kirchen schuf der heitere Erzähler Moritz von Schwind dies Denkmal rührender Freundschaft, seine längste und humorvollste Federzeichnung.

Auf einem 34 cm hohen, 9,50 m langen Papierstreifen erzählt uns der Künstler die Lebensgeschichte seines Freundes, indem er leicht und zwanglos die kleinen und großen Begebenheiten zu einem Kranz von fröhlichen Bildern zusammenreiht. Um Raum zu sparen, geben wir auf einer Tafel zwei Streifen.

Bedeutungsvoll hebt der Erzähler an. Unter einem mächtigen Eichbaum erblicken wir Beethoven in genialem Schaffensdrang, eben seine 3. Symphonie, die „Eroica", komponierend. In der fernen Ebene zu seiner Rechten ist die Stadt Wien angedeutet; im Vordergrund lagert ein nacktes Weib auf eine mächtige Amphora gestützt, die Donau, den Schilfkranz im Haar, das in weichen Wellen ihren Körper umflutet. In ihrem andächtigen Lauschen wurde sie soeben unliebsam aufgestört. Ein derber Bauer mit schwäbischem Dreispitz und hohen Stiefeln, der Lech, dicht neben ihr liegend, hat sie auf

---

[1]) „Hier, im Münchener Residenztheater, steht uns fast täglich das herrliche Kgl. Hoforchester, Franz Lachners meisterhafte Schöpfung, für zahlreiche Proben zur Verfügung", schreibt Richard Wagner im Mai 1865. Vgl. Seb. Röckl „Ludwig II. und Richard Wagner" pag. 79. München, Beck 1903.

VI a.

VI b.

E. Übelacker phot.

Lachnerrolle von M. v. Schwind.

die Schulter geklopft und deutet mit wichtiger Geberde auf das an seinen Ufern liegende Städtchen Rain, das getreulich nach Merians Chronik wiedergegeben ist. „Da schau! Dort in dem ärmlichen Häuschen liegt ein Neugeborner, der wird einst bei uns so viel von sich reden machen, wie der da droben bei Euch!“ — Der Kleine in der Wiege aber ist unser Franz Lachner, dessen Vater im Ueberschwang der Freude über die Geburt eines solchen Jungen zur Fidel gegriffen hat, um sein Glücksgefühl zum Ausdruck zu bringen.

Was der wackere Vater zu eigen hat, will er seinem Sohne nach alter, freilich manchmal etwas handgreiflicher Methode übermitteln — tüchtige musikalische Kenntnisse. Die Musik ist aber eine gar schwere Kunst, die Runensprache der Noten dunkel und geheimnisvoll und der Musikinstrumente gibt es ach so viele; darum muß die Unterweisung hierin gründlich und strenge sein und muß früh begonnen werden; am Ende des rauhen Pfades jedoch winkt aus der Hand der Muse der beglückende Lorbeer.

Kaum flügge geworden, vermag unser Vogel dem Drang in die Ferne nicht länger zu widerstehen; fort geht's aus dem Elternhaus, von den liebgewordenen Fluren, wo die Lämmlein friedlich weiden. Das Ziel der Reise, zwei wohlbekannte Türme, winkt in der Ferne. Dieses mächtige Mauermassiv ist der Abschluß der ersten Etappe seines Lebens. Rückwärts liegen Heimatfriede und Jugendzeit. Die Epoche des Kampfes beginnt.

Der Weg zum Parnaß ist lang und steil, und es bedarf des kundigsten Führers und unverdrossener Mühen, soll endlich der Gipfel erklommen und der Beifall der Besten errungen werden.

Nach stundenlangem Verweilen in den Regionen des Geistes steigt unser Kunstjünger zur irdischen Nüchternheit hernieder, den unerbittlichen Forderungen leiblicher Bedürfnisse gehorchend. Im Schutze der schirmenden Nacht findet er sich allabendlich in der Versenkung des engen Orchesterraums ein, um, ein Proteus an Verwandlungsfähigkeit, bald mit dem Horn oder der Klarinette, bald mit Kontrabaß oder Bratsche zu den tollsten Staberliaden des Vorstadttheaters „um einen Zwölfer aufzuspielen“.

Anderntags, beim Morgengrauen, hat er Gelegenheit, in dem Dreifaltigkeitskirchlein an der Pfandhausstraße „für einen Sechser“ durch sein weihevolles Orgelspiel die Gläubigen zu stimmen zu der Andacht Chor.

Das Hungerdasein soll nicht lange dauern. Ein geistlicher „Herr Onkel“ geht, von Freund Hein geleitet, in die himmlischen Freuden ein und hinterläßt dem geliebten Neffen als einziges Vermächtnis seine reichhaltige theologische Bibliothek in der Hoffnung, das Studium dieser Werke möchte bewirken, was seinem beredten Munde nicht gelungen, daß der Neffe sich doch noch seinem frommen Lebensberufe widme. Doch dieser, rasch entschlossen, gibt des Onkels aufgehäuften Wissensschatz um ein Geringes dem nächsten Manichäer dahin. Stolz will er seiner Heimat den Rücken kehren, seinen Hoffnungsanker nach einem anderen Lande auswerfen. „Nach Wien“ ist sein Reisegepäck, ein Paar Stiefel und 24 Symphonien adressiert. Betrübten Herzens läßt Bavaria ihren Sohn ziehen, der nicht ahnt, daß unter ihrem Schutz zwei ihrer besten Töchter, Karoline und Sophie, zu würdigen Priesterinnen der Kunst, *seiner* Kunst, heranreifen, mit denen zusammen er im Heimatlande die schönsten Triumphe feiern soll, daß gerade hier für ihn der Lorbeer grünt. Ob wohl das Vergißmeinnicht, das aus der Heimaterde aufsprießt und die beiden Kinderbildchen umsäumt, den Ungetreuen einst wieder zurückführen wird?

Frohgemut und voller Zuversicht unternimmt er die Fahrt in die Zukunft, die, billig und kurzweilig zugleich, in reicher Abwechslung Burgen und Städte an seinen staunenden Augen vorüberziehen läßt.

Bald ist er am Ziele seiner Wünsche. Der schwarzgelbe Schlagbaum fällt hinter ihm zu. Doch wehe, der verhängnisvolle Empfehlungsbrief eines Kaufmannslehrlings führt ihn in die Arme der heiligen Hermandad. Die Männer im Amtsrock mit steifem Kragen, hohen Stiefeln und Gamaschen kennen kein Erbarmen, das strenge Postregal für versiegelte Briefe ist verletzt, mit weinerlicher Miene stülpt der Ankömmling sein Beutelchen um und opfert den letzten Taler, um nicht gleich das erste Nachtquartier hinter Numero Sicher angewiesen zu erhalten. Entsetzt über solchen Pechvogel entflieht die Hoffnung mit gebrochenem Anker.

Da sitzt er nun, geknickt, vernichtet in der Herberge und weiß nicht, womit er sein erstes

Nachtquartier bezahlen soll. — Siehe, da naht die Gelegenheit, fronte capillata occasio. Diese packt er denn sofort keck beim Schopf. Alles hat man ihm genommen, doch seine Kenntnisse besitzt er noch, und die sollen und werden ihm unter den fremden Menschen weiterhelfen.

Die günstige Stunde weiß er zu nützen, auf dem Orgelstuhle fühlt er sich in seinem Elemente. Die Sicherheit und Vollendung seines Spiels erkennen wir aus der Wirkung auf die umstehenden Konkurrenten, sie ist verblüffend, vernichtend.

Die ersten Musikgrößen Wiens gratulieren, Kaufmann Royko als Kirchenvorstand überreicht dem lorbeerbekränzten Sieger das Anstellungsdekret „auf Lebensdauer", das Rad des Glückes ist im Rollen.

Nunmehr greift der Künstler zu volleren Akkorden. Es gilt das Liebesleben seines Helden zu schildern.

Ein rosafarbenes Band, darauf zwischen reizend kolorierten Festons flatternde Taubenpaare sich wiegen, schlingt vier farbenprächtige Früchten- und Blütenkränze — ein vieraktiges Drama, Anlaß, Beginn, Leiden und Obsiegen der Liebe — zu einem Ganzen zusammen. Je zwei Genien der Liebe, allerliebste geflügelte Amoretten, auf kleinen Podesten stehend, halten die Früchtenkränze empor. Zwischen diesen sind Nebenepisoden eingestreut.

Der neue Organist, im Begriff in die große Gesellschaft einzutreten, weiß die hohe Bedeutung des ersten Eindrucks zu würdigen. Die Wäsche ist fein gesteift, die Toilette nagelneu, und das Ganze wird noch gekrönt mit einer bedeutenden Busennadel. So geputzt ist er des Erfolges sicher. Mit artigem Bückling verneigt er sich vor dem Dreigestirn der holden Schwestern, Luzie, Julie und Amalie Royko. Hinter der mittleren steht Schalk Amor bereits auf Posten.

Ein vierhändiges Zusammenspiel mit Beethoven! — Wer möchte dabei einen anderen Gedanken haben als nur die hohe, die ernste Kunst, und sollte es die ganze Nacht hindurch währen! — Wie ganz anders folgenden Tags! Das vierhändige Spiel wird hier zum Verhängnis. Der zerstreute Klavierlehrer verliert den Takt, er scheint für Anschlag und Fingersatz seiner Schülerin weit weniger Interesse zu empfinden als für deren weiche Hand und feines Profil. Amor tut seine Pflicht.

Nun singt er es in alle Winde, selbst der halbvollendete Neubau muß es wissen, wie süß und weh die Liebe tut. Die vier Unzertrennlichen, der lange Bauernfeld, Schwind, er und „Freund Schwammerl" verkünden in der Stille der Mondnacht bei der Heimkehr von der Kneipe lobpreisend laut in rührenden Quartetten die Reize der Geliebten.

Dann aber kommen wieder Stunden bitterster Qual. Bei Mummenschanz und Maskenscherz im vornehmen Kaufmannskasino die Angebetete in den Armen anderer zu wissen, von der hohen Gallerie aus zusehen zu müssen, wie sie im Glanz der Kronleuchter in Liebreiz und Schönheit strahlend diesen und jenen verhaßten Nebenbuhler auszeichnet, das bringt auch das ruhigste Gemüt zum Rasen. Wütend will er das Tischtuch zwischen sich und der Falschen zerschneiden, da klopft Moritz, der treue Mentor, ihm auf die Schulter und sucht ihn zu besänftigen. Doch erst im Türken am Stephansplatz beim tröstenden Schoppen und einer „Gstopften" verraucht der Grimm, kühlt sich das Gemüt. Schließlich wird ja doch alles gut; der inzwischen zum Kapellmeister ernannte Organist erhält mit der Hand der Geliebten von Papa Royko als Verlobungsangebinde ein heiliges Familienerbstück, die große goldene Repetieruhr, die dem beglückten Bräutigam fortan nur mehr frohe Stunden schlagen sollte.

Dieser mittlere Teil der Rolle, vom Künstler mit besonderer Liebe und äußerlich schon durch reichere Anwendung von Farben ausgeführt, ist zweifelsohne der schönste.

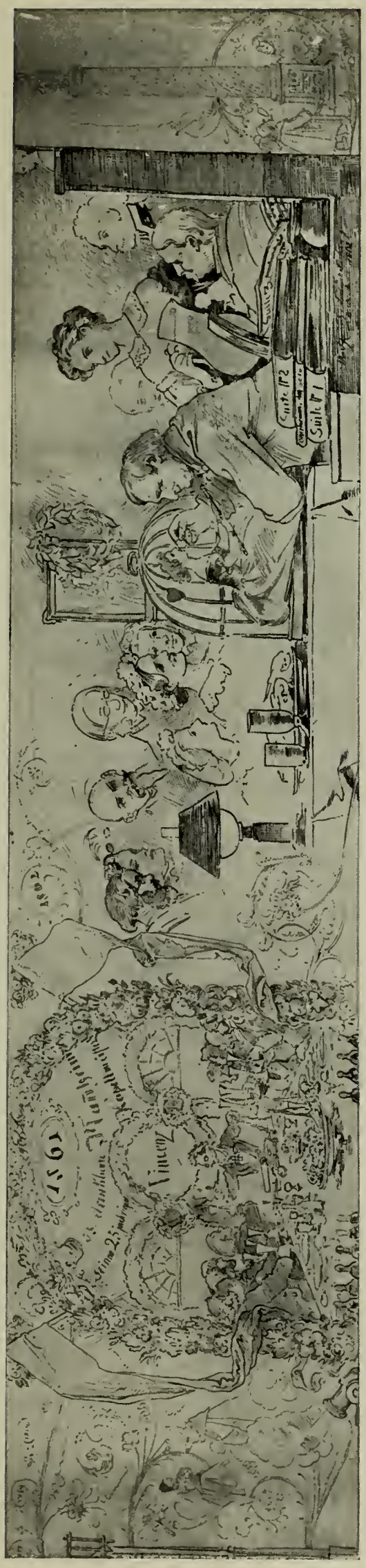
Der Kapellmeisterberuf ist ein aufregender Beruf. Er fordert einen ganzen Mann, der Aug und Ohr wohl offen hält. Nur ein Wille darf hier herrschen, soll nicht Schlendrian und Handwerksgang in der Kunst einreißen. Kein Achtel und kein Sechzehntel darf nachgesehen werden, und so jemand diese unabweisbare Forderung gar nicht begreifen will, so muß ihm schon wegen des aufmunternden Eindrucks auf die andern die Partitur zu eindringlicherem Studium näher gebracht werden.

Nach schweren Mühen des Probens findet Geist und Körper Erholung im trauten Freundeskreis. Da sitzen sie, die Unzertrennlichen — Freund Moritz freilich fehlt, der „malt" schon

VII a.

VII b.

Lachnerrolle von M. v. Schwind. C. Übelacker phot.



C. Übelacker phot.

VIII.

Lachnerrolle von M. v. Schwind.

seit 1827 in München — nach kurzem Spaziergang in Grinzing beim gemütlichen Abendschoppen und sprechen dem Heurigen zu, bis zwischen dem Kahlen- und Leopoldsberg die Sonne hinabsinkt.

Die nächste Szene zeigt uns den jungen Wiener Kapellmeister auf der Höhe seines künstlerischen Erfolges, etwa um das Jahr 1834. Gerne verzeihen wir darin dem Künstler manchen Anachronismus; denn gerade dadurch ist es ihm gelungen, die ganze Kunstgemeinde des jungen Lachner auf engem Raume zusammenzudrängen. Neben einem Kranz holder Damen erkennen wir Schubert, der am eifrigsten von allen am Schluß der Symphonia passionata seinen Beifall kundgibt, daneben nach links den Grafen von Auersperg, Bauernfeld, Ignaz Lachner, Grillparzer, Franz von Schober, Josef von Spaun und den schwermütigen Nikolaus Lenau. In größter Bescheidenheit sich verneigend bringt der Dirigent und Komponist seinen innigsten Dank zum Ausdruck.

Von solch liebgewordenem Wirkungskreis scheiden zu müssen ist schmerzlich. Den Wanderstab schon in der Hand steht er bewegten Herzens an jener Stätte, wo er sein Teuerstes, den trauten Freund und den hochverehrten Lehrer in kühler Erde Schoß zurücklassen muß.

Doch dem ehrenvollen Ruf an den Hof muß er Folge leisten, seine Laufbahn steigt aufwärts. Auch auf dem glatten Parkett der Residenz, zwischen blanken Marmor- und Spiegelwänden und einengender Etikette weiß er sich als Künstler zu bewegen.

Trotz kurzer Amtstätigkeit am Hofe und bei seinem Kunstpersonal beliebt, nimmt Franz Lachner gerührten Abschied von Mannheim, auf den Dirigentenstuhl steigt sein Bruder Vinzenz, ihn aber entführt der kunstsinnige König Ludwig I. Dort im Heimatlande harrt alles schon seiner Ankunft.

Soeben ist die große Reisekutsche angekommen. Mit Gattin und Kindern — der Plural ist anachronistisch gebraucht — hält Lachner seinen Einzug in München. Freundlich grüßt aus dem Hintergrunde das bayerische Hochgebirge herüber, freudig rauscht die Isar ihm entgegen, an ihrem Ufer winkt der grüne Baum und verheißt frohe Stunden im zwanglos heiteren Künstlerkreis. Bavaria, unter deren Obhut das Sängerinnenpaar Hetznecker

und Hartmann zur vollen Künstlerschaft herangereift sind, überreicht ihm voll Huld und Vertrauen den Dirigentenstab, den Lachner mit kräftiger Hand zu fassen im Begriffe ist. Das Münchener Kindl begrüßt ihn mit schäumendem Willekumm. Im Hintergrund das Odeon, daneben die Allerheiligen-Hofkirche und das Hoftheater sollen des Meisters Arbeitsfelder sein. Hier scheint Stillstand und Ermattung allüberall zu herrschen. Es schläft die Muse des Tanzes, der ernsten und heiteren Oper; nur Polyhymnia mit der Harfe schaut gespannt und erwartungsvoll dem Ankömmling entgegen. „Wird der wohl die schlummernden Kräfte zu neuem Leben erwecken können?"

Er kann es, denn er will es. Unverdrossen und unermüdet beginnt er hier ein mehr als 25jähriges Taktschlagen. In der Allerheiligen-Hofkirche weckt er den Sinn für die Meister des strengen Stils und bringt eigene Kompositionen dieser Art zur Aufführung, und in diesem Beginnen kann ihn nichts irritieren, als höchstens der störende Lärm einer vorüberziehenden türkischen Militärmusik. Im Hoftheater eröffnet er seine Tätigkeit mit der gelungenen Vorführung von Aubers berühmter Zugoper, den Reigen im Konzertsaal beginnen Haydn und Beethoven.

Doch unter all den Blüten, die in den folgenden Jahren seine Battuta trieb, reifte als schönste Frucht jener große Erfolg, den er mit seiner Catharina Cornaro erzielte.

Bei Ankündigung der neuen Oper strömt das Publikum in hellen Haufen die breite Freitreppe des Hoftheaters empor, das Aufgebot berittener Gendarmerie hat alle Mühe, im Gedränge Ordnung zu schaffen.

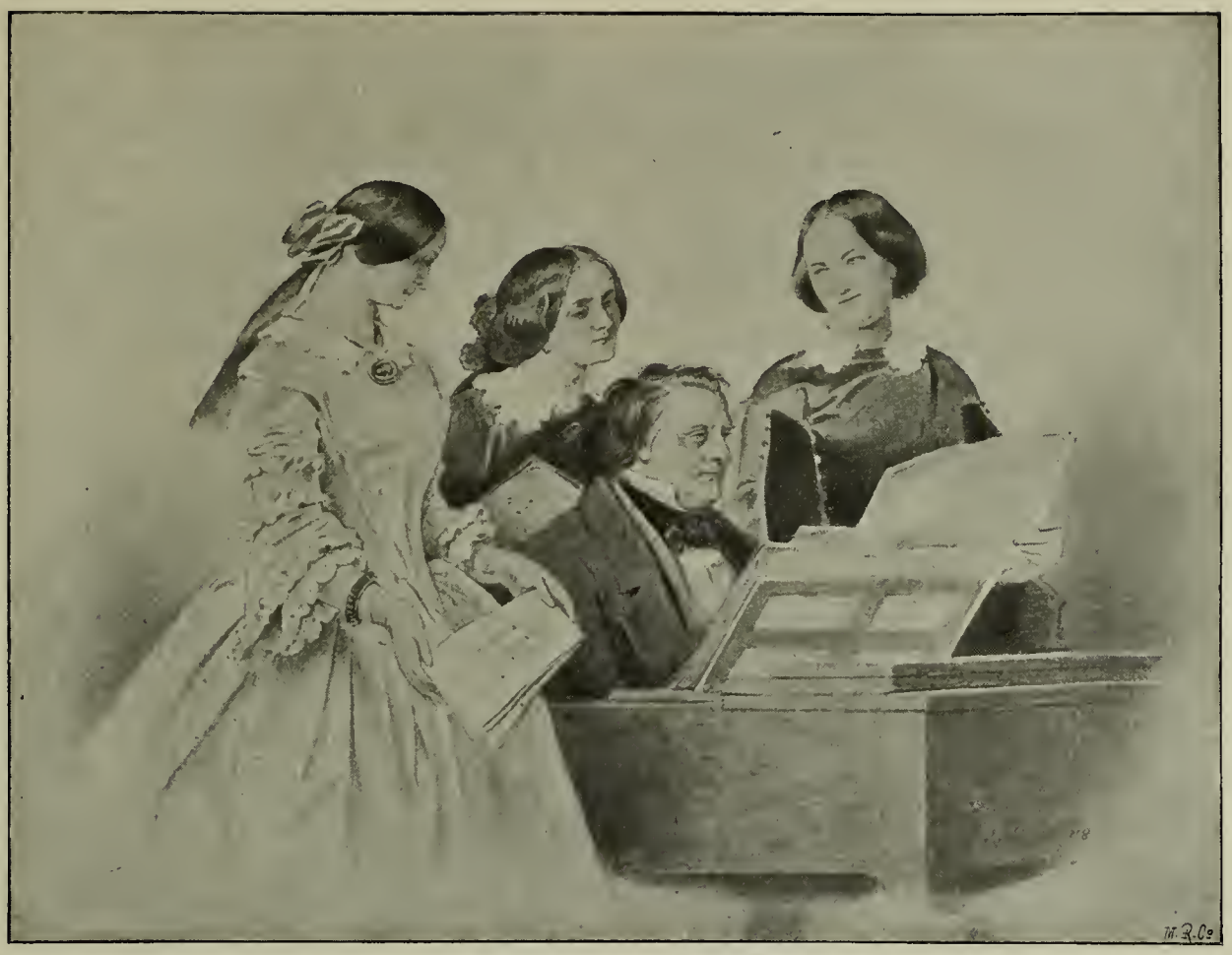
Zwei der Hauptszenen geben dem Künstler Gelegenheit, sein Kompositionstalent zu entfalten und den gesamten Opernapparat vorzuführen. Marco meldet unter dem Fenster des Palastes mit der vielgerühmten Barkarole der Geliebten sein Kommen, ohne zu ahnen, daß dicht neben ihm die gedungenen Mörder lauern. — Der für den Maler dankbarste Moment der großen Prunkoper aber ist der Zug der Braut zur Markuskirche unter den Klängen des cyklopenhaften Krönungsmarsches. Schwind selbst in vierfachverwandelter Gestalt und doch immer derselbe schreitet der reichgeschmückten Königin voran. Gewaltig bläst er die vollen Backen auf und verkündet mit dem Schall der riesigen Tuben den Ruhm seiner schönen Herrin. Hinter dieser unter dem Baldachin folgt König Jakob Lusignan, begleitet von Onofrio, dem würdigen Vertreter der allmächtigen Republik Im Hintergrunde schreiten in angemessener Grandezza die Mitglieder des Rates der Zwölf; diesen gegenüber tritt das leichte Fischervölkchen zum zierlichen Tanze an. Den ganzen Zug aber schließt der Meister selbst auf hoher Tragbahre, in der Linken die Partitur, in der Rechten den Dirigentenstab, angetan mit Purpur und Hermelin und der Mütze des Dogen.

Weitere Epochen seines künstlerischen Schaffens bezeichnen die Entstehung der Oper „Der Guß des Perseus" und der „Duette für Sopran und Alt." Opus 80, drittes Heft, ist den Damen Hetznecker und Diez zugeeignet. Mit dieser trefflichen Gesangprobe gibt Schwind hier ein Gegenstück zu seinem berühmteren Terzett, das auf Seite 49 wiedergegeben ist.

Lachners bedeutungsvollstes Wirken im Konzertsaal war indes seine geradezu klassische Interpretation der großen Oratorien eines Händel, Bach, Haydn, wie er sie, zuerst im engen Raum des Odeons, dann aus Anlaß der großen Musikfeste im Münchener Glaspalast und auf vielseitige Berufung nach auswärts in anderen deutschen Städten zur Aufführung brachte. Bei solchen Sängerfesten feierte Lachner als Komponist wie als Dirigent Triumphe, die ihn in jener Zeit zum populärsten Künstler in ganz Deutschland machten.

Mitten in eines der glänzendsten Musikfeste, das im Münchener Glaspalast im Jahr 1855 stattfand, versetzt uns Schwind. Lachner, auf hohem Podium, herrscht über ein unabsehbares, mehr denn 200 Mann zählendes Orchester,[1]) das in weitem, hochaufsteigenden Halbrund Aufstellung gefunden hat. Daran schließt sich ein tausendköpfiger Sängerchor. Tatsache ist, daß dem Dirigenten bei jener Aufführung im Glaspalast eine Sängerschar von über Tausend zu Gebote gestanden hat. Haydns Schöpfung wird vorgeführt. Schon ist durch

[1]) Schwind, damals schon ein guter Fünfziger, tat selbst mit; er war als freiwilliger Bratschist in das verstärkte Orchester eingetreten. Vgl. W. Riehl, „Moritz von Schwind", kulturgesch. Charakterköpfe 1892, pag. 84.



Terzett von M. v. Schwind.
Mit Genehmigung des Verlags von Velhagen & Klasing aus F. Haack, M. v. Schwind.

göttlichen Machtspruch die Erde mit Tieren aller Art bevölkert. „Auf grünen Matten weidet schon das Rind, mit fliegender Mähne springt und wiehert das edle Roß, das zackige Haupt erhebt der schnelle Hirsch, vor Freude brüllend steht der Löwe da, im tiefsten Meeresgrund wälzet sich Leviathan, in langen Zügen kriecht am Boden das Gewürm." — Schon ist auch Adam und Eva „nach seinem Ebenbilde" erschaffen. In weihevollen Tönen, getragen vom leisesten Piano in Chor und Orchester singen beide (Kindermann und Diez) dem Schöpfer ihr erstes Dankeslied. Engelchöre schweben hernieder und mischen ihren himmlischen Gesang mit dem der andächtigen Menschen. Solcher Töne Macht kann nichts mehr widerstehen, Deutschlands Städte huldigen mit Lorbeerkränzen, ein zweiter Orpheus zwingt er alles Lebende in seinen Bann.

Unsere nüchterne Gegenwart mag solchen Ueberschwang des Empfindens vielleicht nicht mehr begreifen, aber offenbar waren unsere Väter begeisterungsfähiger als wir. Was Schwind hier mit der Feder zum Ausdruck bringt, sagt von eben jenem Münchener Musikfest Felix Dahn in seinem begeisterten Sonett „an Franz Lachner".

„Mit Lorbeer sollst Du Deine Schläfe schmücken,
Siegreiche Helden müssen Lorbeer tragen;
Wer deutscher Tonkunst Siegesschlacht geschlagen,
Darf auf die Stirn nicht mindern Kranz sich drücken.

Nur Lorbeer darf Dir die Verehrung pflücken,
Dir, der den Zaubrern gleich der alten Sagen
Die großen Toten aus den Sarkophagen
Ins Leben wieder klingend kannst entrücken.

Du bist ein Zaubrer, und es darf Dein Haupt
Der heilige Zweig der Daphne nur umkränzen,
Denn jeder Ruhm hat eigen seine Gaben:

Mit Rosen sei das Liebliche umlaubt,
Das Heilige mag im Lilienschmucke glänzen,
Den Lorbeer aber trage, wer erhaben."

Bevor Schwind mit den Jubiläen der beiden Brüder Vinzenz und Franz seine Bilderrolle zum Abschluß bringt, kann er nicht umhin, wenigstens in flüchtiger Arabeske des dritten Sternes am Lachnerschen Theaterhimmel zu gedenken, der so beliebten und gefeierten Sophie Stehle, die im Jahre 1860 in Boildieus Rotkäppchen an der Münchener Hofbühne debutierte.

Bruder Vinzenz liebt glänzende Feste und sieht gerne bei fröhlichem Anlaß seinen weiten Freundeskreis um sich versammelt, Franz findet sein Glück in der Stille der Familie.

So zeigt uns denn der Maler den Freund von der gemütvollsten Seite inmitten seiner Angehörigen, seiner Freunde und Schüler beim traulichen Schein der Lampe und beim frischen Glas „Hofbräu“ dort in der wohnlichen Stube an der Dienersgasse. Im Hintergrund gewahren wir das lorbeerbekränzte Bildnis der Frau Karoline von Mangstl als Catharina Cornaro. Davor auf dem Tisch im Käfig Frl. von Edelsberg, eine damals gefeierte Altistin, die aber gar zart behandelt sein will. Nach links folgen, dieser Szene zugewandt, Großmama Royko, Frau Julie Lachner, des Meisters Gattin, sein Sohn Eugen, Frau Reichenbach; des weiteren Lachners Schüler: Georg Kremplsetzer, Leo Grill, Julius Hey. Hinter Franz Lachner erblicken wir Frl. Anna Reichenbach, Frl. Marie, die Tochter des Hauses, General Wopfer und Schwind selbst mit der Schere Silhouetten ausschneidend. Über anderen vollendeten Werken liegt des Meisters Suite Nr. 3 aufgeschlagen, an welcher der Unermüdliche auch heute, an seinem Jubiläumstag, kurz vor der Ankunft der Freunde gearbeitet hat.

Das Postskriptum soll des Künstlers Jubiläumswunsch bescheiden andeuten. Nach weiteren 25 Jahren begegnet der hochbetagte Schwind bei einem Mittagsspaziergang seiner verehrten Freundin, Frau Diez. Beide stehen verwundert vor einer hochaufragenden antiken Säule, die mit dem wohlgetroffenen Standbild ihres gemeinsamen Freundes gekrönt ist.

Wenn auch München seinem Ehrenbürger nicht durch ein Denkmal aus Stein seinen Dank erstattet hat, ein dankbar treues Angedenken im Herzen haben ihm gewiß alle jene bewahrt, die ihn gekannt, und denen seine Kunst Stunden lautersten Genusses bereitet hat.

Diese bilderreiche Rolle, bei der fröhlichster Humor und treueste Freundesliebe die Feder geführt hat, gereicht dem Künstler nicht minder wie dem Gefeierten zu höchster Ehre. Der Erbin Lachners aber, Frau Marie Riemerschmid in München, gebührt der aufrichtige Dank aller Kunstfreunde, daß sie diesen wertvollen Familienschatz auch weiteren Kreisen zu Kenntnis und Genuß gebracht hat.

III.

Von Franz Lachners **sämtlichen Werken** gibt es bereits ein vollständiges Verzeichnis, nach zwei Hauptgesichtspunkten — gedruckte und ungedruckte Werke — streng chronologisch geordnet. Dieses Verzeichnis, von Herrn Kgl. Oberregierungsrat Franz Stetter unter Assistenz des noch lebenden Meisters mit großem Fleiße angelegt, ist, abgerechnet einige wenige Druckversehen, zuverlässig. Darum glaubten wir, von einer vollständigen Aufzählung derselben Umgang nehmen zu dürfen, und begnügten uns behufs allgemeiner Orientierung mit der Zusammenstellung der wichtigsten Kompositionen nach den einzelnen Musikgebieten, im übrigen sei auf Herrn Stetters verdienstvolle Arbeit hingewiesen.[1])

I. Opern:

1. „Die Bürgschaft“, große Oper in 4 Akten (1827) Mskr.
2. „Alidia“, große romantische Oper in 3 Akten (1838) Mskr.
3. „Catharina Cornaro“, große Oper in 4 Akten op. 71[2]) (1841) Schott-Mainz.
4. „Benvenuto Cellini“ oder „Der Guß des Perseus“, große Oper in 4 Akten (1848) Mskr.

II. Kantaten, Oratorien, Festspiele, Festchöre und Aehnliches:

1. „Die vier Menschenalter“, große Kantate für Soli, Chor, Orchester op. 31 (1829) Text von Gabriel Seidl, Diabelli-Wien.
2. „Gelegenheitskantate“ (1831) Text von Fr. Grillparzer, Mskr.
3. „Kantate zur Eröffnung des Musikvereins in Wien“ (1832) Text von Fr. Grillparzer, Mskr.
4. „Moses“, Oratorium für Soli, Chor und Orchester op. 45 (1833) Text von Fr. Grillparzer, bei Diabelli in Wien eingereicht, aber nicht im Druck erschienen.
5. „Begeisterung für die Kunst“, Festchor mit Begleitung der Blasinstrumente für das Kornelinsfest in München (1840) Mskr.
6. „Zwei Lieder für den Albrecht Dürerzug“ mit Trompeten und Waldhörnern (1840) Mskr.
7. „Festspiel zur Vermählung der Prinzessin Adelgunde“ (1842) Text von Felix Schiller, Mskr.

[1]) Gedruckt bei M. Charles „Zeitgenössische Tondichter“, neue Folge, Leipzig 1890, pag. 78–88.

[2]) Die Originalhandschrift der Partitur wurde nach dem Tode des Meisters von Frau Marie Riemerschmied der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München übermittelt.

8. „Festspiel zur Vermählung des Prinzen Luitpold" (1844) Mskr.
9. „Musik zu König Ödipus von Sophokles", im Auftrag des Königs Max II. komponiert, für Chor und großes Orchester (1852) Mskr.
10. „Rezitative zu Cherubinis Medea" (1854) Mskr.
11. „Festchor zur Mozartsäkularfeier" für 5 Männerstimmen und Orchester, op. 103 (1856) Text von F. Beck, Schott-Mainz.
12. „Festchor zur Grundsteinlegung des Maximilianeums", Gedicht von F. Beck (1857) Mskr.
13. „Festlied zur 700 jährigen Säkularfeier Münchens", Gedicht von Koch (1858) Mskr.
14. „Festchor für die Hörer der Universität in Wien" in As dur, für 5 Männerstimmen, Text von Fr. Beck (1859) Mskr.
15. „Festhymne zur Enthüllung des König Ludwig-Denkmals in München (25. August 1862) Mskr.
16. „Festchor zur Enthüllung des Schillerstandbildes in München" (1863) Mskr.
17. „Festmarsch zur 50 jährig. Gedenkfeier der Völkerschlacht bei Leipzig" für großes Orchester (1863) Mskr.
18. „Festchor zur Eröffnung der Befreiungshalle" für Männerstimmen u. Blechinstrumente (1863) Mskr.
19. „Festspiel zur Vermählung König Ludwigs II." (1867) Mskr. unvollendet.

III. Orchesterwerke: Symphonien, Suiten, Ouverturen, Märsche:

1. Erste Symphonie op. 32 in Es dur (1828) Diabelli-Wien.
2. Zweite Symphonie op. 44 in F dur (1833). Mskr. Vom Komponisten dem Verleger Diabelli in Wien eingereicht, aber nicht im Druck erschienen.
3. Dritte Symphonie op. 41 in D moll (1834) Diabelli-Wien.
4. Vierte Symphonie op. 54 in E dur (1835) Mskr. Vom Komponisten dem Verleger Diabelli in Wien eingereicht, aber nicht im Druck erschienen.
5. Fünfte Symphonie „appassionata" op. 52 in C moll (1836) Haslinger-Wien.
6. Sechste Symphonie op. 56 in D dur (1837) ebenda.
7. Elegie in Form einer Symphonie in D moll (1839) Mskr.
8. Achte Symphonie op. 100 in G moll (1850) Schott-Mainz.
9. Erste Suite für großes Orchester op. 113[2]) in D moll (1861) ebenda.
10. Zweite Suite op. 115 in E moll, Moritz von Schwind zugeeignet, (1862) ebenda.
11. Dritte Suite op. 122 in F moll (1864) ebenda.
12. Vierte Suite op. 129 in Es dur (1865) ebenda.
13. Fünfte Suite op. 135 in C moll (1868) ebenda.
14. Sechste Suite op. 150 in C dur (1871) ebenda.
15. Ball-Suite op. 170 (1874) Kistner-Leipzig.
16. Erster Satz einer Symphonie in C moll (1824) Mskr.
17. Ungarischer Krönungsmarsch in Es dur, für Preßburg komponiert, op. 24 (1828) Pennauer-Wien.
18. Ouverture, Entreakt und Chöre zum Schauspiel „Lanassa" für das Burgtheater in Wien (1829) Mskr.
19. Ouverture in F dur (1833) Mskr.
20. Ouverture in G moll (1841) ursprünglich zu Catharina Cornaro, Mskr.
21. Festouverture in Es dur (1854) Mskr.
22. Festmarsch in Es dur für Blechinstrumente op. 143 (1868) Schott-Mainz.

IV. Kammermusikwerke:

1. Sextett in Es dur für Streich- und Blasinstrumente (1824) Mskr.
2. Quintett in F dur für Blasinstrumente (1826) Mskr.
3. Quintett in Es dur für Blasinstrumente (1827) Mskr.
4. Trio in E dur für Klavier, Violine, Cello (1828) Mskr.
5. Quartett in Es dur für Streichinstrumente (1829) Mskr.
6. Serenade in G dur für 4 Celli op. 29 (1829) Mechetti-Wien.
7. Trio in E dur für Klavier, Klarinette und Horn (1830) Mskr.
8. Trio in C moll für Klavier, Viola und Cello (1832) Mskr.
9. Andante in As dur für 4 Hörner, 2 Klarinette und Tromboni (1832) Mskr.
10. Andante in G moll für 4 Hörner, 2 Klarinette und Tromboni (1832) Mskr.
11. Elegie in Fis dur für 5 Celli op. 160 (1834) Senff-Leipzig.
12. Quintett in C moll für Streichinstrumente op. 121 (1834) Schott-Mainz.
13. Quartett in H moll für Streichinstrumente op. 75 (1843) ebenda.
14. Quartett in A dur für Streichinstrumente op. 76 (1843) ebenda.
15. Quartett in Es dur für Streichinstrumente op. 77 (1843) ebenda.
16. Quartett in D moll für Streichinstrumente op. 120 (1849) ebenda.
17. Quartett in G dur für Streichinstrumente op. 169 (1849) ebenda.
18. Quartett in E moll für Streichinstrumente op. 173 (1849) ebenda.
19. Oktett in B dur für Blasinstrumente op. 156 (1850) Kistner-Leipzig.
20. Nonett in F dur für Streich- und Blasinstrumente (1857) Mskr.
21. Quintett Nr. I in C moll für Klavier- und Streichinstrumente op. 139 (1868) Schott-Mainz.
22. Quintett Nr. II in A moll für Klavier- und Streichinstrumente op. 146 (1869) ebenda.

V. Orgelkompositionen:

1. Introduktion und Fuge in D moll zu 4 Händen op. 62[1]) (1828/40) Forberg-Leipzig.
2. Präludium und Fuge in F dur (1829) Mskr.
3. Drei Präludien für die Orgel (1829) Mskr.
4. Fuge in F moll zu 4 Händen (1834) Mskr.

[1]) Die Fuge entstand schon 1828 in Baden bei Wien, 1840 wurde aus Anlaß der Veröffentlichung die Introduktion noch hinzukomponiert; über die Entstehung dieser Komposition vgl. das S. 28 Gesagte.

5. Fuge in D moll zu 4 Händen (1834) Mſkr.
6. Präludium und Fuge für die Orgel, Mozart-album bei Kahnt-Leipzig.
7. Fuge in G moll (1836) Mſkr.
8. Fuge in F dur (1837) Mſkr.
9. 6 Fugen (1855) Mſkr.
10. 6 Präludien (1856) Mſkr.
11. 3 Präludien in C dur (1868) Mſkr.
12. Sonate in F moll op. 175 (1876) Aibl-München.
13. Sonate in C moll op. 176 (1876) ebenda.
14. Sonate in A moll op. 177 (1876) ebenda.

VI. Klavierkompoſitionen.

1. Rondeau brillant in A moll (1823) Mecchetti-Wien.
2. Grande Sonate in Fis moll (1825) ebenda.
3. Momento capricciosо in A moll zu 4 Händen (1824) ebenda.
4. Rondo in H dur (1824) Pennauer-Wien.
5. Große Sonate in A moll (1824) Gombart-Augsburg.
6. Rondo brillant in Es dur op. 8 (1826) „Frl. Julie Royko zugeeignet", Mecchetti-Wien.
7. Introduction et variations brillants in Es dur op. 15 (1823) ebenda.
8. Rondo brillant in D moll op. 17 Pennauer-Wien.
9. Sonate in C moll zu 4 Händen op. 20 (1827) Diabelli-Wien.
10. Nokturn Nr. I in E dur (Motiv „weiße Dame") op. 21 (1829) Pennauer-Wien.
11. Nokturn Nr. II in Es dur (Motiv „Oberon") op. 22 (1829) zu 4 Händen, ebenda.
12. Große Sonate in F dur op. 25 (1830) ebenda.
13. „Tre scherzi" zu 4 Händen op. 26 (1830) Diabelli-Wien.
14. Sonate in F dur zu 4 Händen op. 39 (1832) ebenda.
15. Fantaſie in C moll (1834) Frl. Bils zugeeignet, Mſkr.
16. Fantaſie in F moll (1836) Mſkr.
17. Lieder ohne Worte, 6 Klavierſtücke, op. 109 (1856) Schott-Mainz.
18. Variationen in E moll zu 4 Händen op. 138 „Seinem Sohne Eugen zugeeignet" (1868) ebenda.
19. Klavierſuite in C moll op. 142 (1868) Seitz-Leipzig.
20. Sechs Klavierſtücke op. 172 (1875) Kiſtner-Leipzig.

VII. Kompoſitionen für ein Soloinſtrument mit Orcheſterbegleitung.

1. Konzertino für Fagott mit Orcheſterbegleitung (1826) Mſkr.
2. Rondo für Fagott mit Orcheſterbegleitung (1826) Mſkr.
3. Großes Konzert für Harfe in C moll (1828) Mſkr.
4. Großes Konzert für Harfe in Es dur (1829) Mſkr.
5. Variationen für Fagott mit Orcheſterbegleitung (1829) Breitkopf & Härtel-Leipzig.
6. Konzert für Harfe in D moll (1833) Mſkr.
7. Fantaſie für Klarinette über die Barkarole aus Catharino Cornaro (1841) Aibl-München.

VIII. Kompoſitionen für ein Soloinſtrument mit Klavierbegleitung.

1. Introduktion und Variationen in F dur für Waldhorn (oder Cello) und Klavierbegleitung (1824) Mecchetti-Wien.
2. Fantaſie in F moll für Horn und Piano (1825) Gombart-Augsburg.
3. Variationen über Schuberts Forelle für Horn und Klavier, Mſkr.
4. Drei Lieder für Poſaune (oder Cello) und Klavier Mecchetti-Wien.
5. Allegretto in F dur für Cello u. Klavier (1826) Mſkr.
6. Sonate für Cello und Klavier in A dur op. 14 (1827) Mecchetti-Wien.
7. Suite für Violine und Klavier in A moll op. 140 (1869) Herrn Walther Dyck zugeeignet, Seitz-Leipz.

IX. Vokalmuſik.

a) Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte.

1. Lieder in der Modezeitung 1824 op. 7 Schick-Wien.
2. Arien (i. e. Einlagen) für Tenor und Baß zu den Opern Fra Diavolo und Fiorilla (1827) Diabelli-Wien.
3. „Waldklänge", 3 Lieder für eine Singſtimme und Horn (oder Cello) mit Klavier op. 28 (1830) ebenda.
4. „Ein Liederzyklus", 3 Lieder für eine Singſtimme op. 27 (1830) ebenda.
5. Drei Lieder für Sopran und Waldhorn mit Klavierbegleitung op. 30 (1830) ebenda.
6. „Sängerfahrt", 22 Lieder in 3 Heften, op. 33 (1831) Haslinger-Wien.
7. Drei Lieder für eine Singſtimme und Cello (oder Horn) mit Klavier op. 34 (1831) Mecchetti-Wien.
8. „Zwölf deutſche Geſänge" (2 Hefte), der verwitweten Frau Königin Karoline von Bayern gewidmet, op. 35 (1831) ebenda.
9. Drei deutſche Geſänge für Bariton, Cello und Klavier, op. 36 (1830) ebenda.
10. „Des Sängers Feierſtunden", Zyklus von 10 Liedern, op. 37 (1832) Diabelli-Wien
11. „Klage der Kolma" aus Oſſians Geſängen, Lied für Mezzoſopran und Orcheſter (oder Klavierbegleitung) op. 47 Schott-Mainz.
12. „Sechs deutſche Geſänge" op. 49 (1836), dem Frl. Lucie Royko zugeeignet, ebenda.
13. „Sechs deutſche Geſänge für Bariton oder Alt", 1. u. 2. Heft op. 54 (1838) C. A. Klemm-Leipzig.
14. „Der Sänger am Rhein", 6 deutſche Lieder, der verwitweten Frau Großherzogin Stephanie von Baden gewidmet, op. 59 (1835) Heckel-Mannheim.
15. „Vier deutſche Lieder" op. 62 (1840) G. Müller-Rudolſtadt.
16. „Drei Lieder" op. 63 (1840) ebenda.
17. „Drei Lieder" op. 68 (1841) ebenda.
18. „Drei Lieder" op. 70 (1841) ebenda.
19. „Sechs Lieder" op. 72 (1843) ebenda.
20. „Drei Lieder" op. 76 (1843) ebenda.
21. „Drei Lieder" op. 77 (1843) ebenda.
22. „Drei Geſänge" op. 78 (1844) Schott-Mainz.
23. „Sieben Lieder" op. 81 (1846) Haslinger-Wien.

24. „Sechs Kinderlieder" 1. Lieferung op. 83 (1846) Schott-Mainz.
25. „Sechs Kinderlieder" 2. Lieferung op. 95 (1848) ebenda.
26. „Sechs Kinderlieder" 3. Lieferung op. 98 (1850) ebenda.
27. „Sieben Lieder für Baß" op. 84 (1847) ebenda.
28. „Sängerfahrt" 3. Lieferung, Herrn Dr. M. Härtinger zugeeignet, op. 96 (1850) ebenda.
29. „Drei Lieder für Alt" op. 101 (1850) ebenda.
30. „Fünf Lieder für Bariton, Cello und Klavier" (1851) Mskr.
31. „Zwölf Lieder" in 3 Heften, der Königin Marie gewidmet, op. 111 (1860) Schott-Mainz.
32. „Sieben Lieder" (Text von Koch) (1861) Mskr.
33. „Vier Lieder für Alt", Frl. von Edelsberg zugeeignet, op. 116 (1863) Schott-Mainz.
34. „Zwei Lieder für eine Altstimme" (1863) Mskr.
35. „Sechs Lieder für Alt", seiner Tochter Marie zugeeignet, op. 134 (1867) Schott-Mainz.
36. „Gebet" von Geibel, für Sopran und Orgel (oder Streichquartettbegleitung) op. 137 (1867) ebenda.

36a. „Hoch Deutschland, herrliche Siegesbraut!" für eine Baritonstimme mit Klavierbegleitung, op. 147 (1870) Gartenlaube, Leipzig.

37. „Sechs Lieder für Alt", Frau Joachim zugeeignet, op. 152 (1871) Seitz-Leipzig.
38. „Der 26. Psalm" für eine Baßstimme mit Orchester oder Orgel, Herrn Eugen Gura zugeeignet, op. 163 Forberg-Leipzig.
39. „Abendelegie" für Tenor, Violine und Orgel (oder Klavier) op. 166 Forberg-Leipzig.

b) Duette, Terzette für Frauen- und Männerstimmen.

1. Drei Gesänge für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung, Duette für zwei Liebende, op. 48 Schott-Mainz.
2. Neun Gesänge für drei Frauenstimmen, Heft 1, 2 und 3 op. 80 (1846); das letzte Heft ist den Damen Hetznecker und Dietz zugeeignet. Ausgabe b auch mit Klavierbegleitung; ebenda.
3. Drei Gedichte von Rückert für zwei Sopran-stimmen mit Klavierbegleitung op. 86 (1846) ebenda.
4. Sechs Duette für zwei Sopranstimmen mit Klavierbegleitung op. 97 (1850) ebenda.
5. Drei Canons für drei Frauenstimmen op. 99 (1853) ebenda.
6. Drei Terzette für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung op. 105 (1856) ebenda; Nr. 2 und 3 Ausgabe b „Libellentanz und Abendfeier" auch mit Begleitung des Orchesters.
7. Sechs Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung op. 106 (1851) ebenda.
8. Vier Gesänge für drei Männerstimmen op. 141 Seitz-Leipzig.
9. Drei leichte Terzette für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung op. 144 ebenda.
10. Vier Terzette für Frauenstimmen (Text von Hoffmann von Fallersleben) 1867 Mskr.
11. Gebet von Geibel für 2 Sopranstimmen und Orgel op. 151 (1868) Hermann Mohr.
12. Vier Gesänge für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung op. 178 Aibl-München.
13. Vier Gesänge für zwei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung op. 178b Breitkopf & Härtel.

c) Vier- und mehrstimmige Frauen- und Männerchöre.

1. „Sternenkranz", Quartett für Männerstimmen, Diabelli-Wien.
2. „Der Sturm", Chor für Männerstimmen in Es op. 60 ebenda.
3. Zwei Chöre für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten zur Feier der Schlacht bei St. Jakob (1837) Mskr.
4. Drei Gesänge für vier Männerstimmen, 1.—3. Heft op. 64—66 (1841) Falter & Sohn-München.
5. Festlied für vier Männerstimmen (Sammlung Steigenberger) ebenda.
6. Drei vierstimmige Gesänge für Männerstimmen op. 69 (1841) Müller-Rudolstadt.
7. Der 120. Psalm für vier Frauenstimmen (1843) Mecchetti-Wien.
8. Drei vierstimmige Lieder für Männerstimmen op. 70 I G. Müller-Rudolstadt.
9. Drei Lieder für vier Männerstimmen op. 71 Schott-Mainz.
10. Vier Gesänge für vier Männerstimmen in zwei Heften op. 79 ebenda.
11. Der 63. Psalm für vier Frauenstimmen mit Harfe oder Klavier op. 85 (1847) ebenda.
12. Kriegers Gebet, vierstimmiger Männerchor mit vollständiger Militärmusik op. 89 (1840) ebenda.
13. Psalm für vier Frauenstimmen (1846) ebenda.
14. Drei Chöre f. 4 Männerstimm. op. 93 (1848) ebenda.
15. Drei Quartette für Männerstimmen op. 94 (1848) ebenda.
16. Siegesgesang, Männerchor mit Blasinstrumenten op. 104 (1856) Aibl-München.
17. Drei Quartette für Frauenstimmen op. 108 (1849) Schott-Mainz.
18. Hymne für Frauenchor zur Trauung des Frl. Leopoldine Lenz (1858) Mskr.
19. Sturmesmythe von Lenau, Männerchor mit Orchester op. 112 (1861) Schmitt-Nürnberg.
20. Grablied, Männerchor, für die Lehrer Münchens komponiert (1861) Mskr.
21. Der Frühlingsglaube von Uhland, für vier Männerstimmen (1861) Mskr.
22. Drei Chöre für Männerstimmen, dem akademischen Gesangverein München zugeeignet, op. 114 (1863) Schott-Mainz.
23. Der 150. Psalm, Männerchor mit Orchester (oder Orgel) op. 117 ebenda.
24. Bundeslied, ursprünglich zur Schillerfeier, Text von C. Theodor Heigel, Männerchor mit Instrumentalbegleitung op. 118 (1859) Siegel-Leipzig.
25. Festlied für Männerstimmen, mit Orchester- oder Klavierbegleitung op. 123 (1866) Schott-Mainz.
26. Drei Lieder für vier Männerstimmen op. 128 (1866) Glaser-Schleusingen.
27. Zwei Lieder für Baß-Solo und Männerchor mit Klavierbegleitung op. 136 (1866) Schott-Mainz.

28. Abendfriede von Lenau, Männerchor mit Baß-Solo und Orchesterbegleitung „für die Jubiläumsfeier des Wiener Männergesangvereines“ op. 140 (1868) ebenda.
29. Ein geistliches Abendlied zu vier Männerstimmen op. 149 Weber-Album, Dresden.
30. Zigeunerlied, Männerchor mit Baß-Solo und Klavier op. 151 (1861) Schott-Mainz.
31. Doppelchor „Horch die Vesper“, op. 153, Sammlung des mittelrhein. Musikverbandes.
32. „Schutz und Trutz“, Kriegslieder für Männerstimmen op. 158 (1870) Lipperheide.
33. „Siegeslied“ für vier Männerstimmen (1870) Mskr.
34. „Macte senex imperator“, Männerchor mit Militärmusik, op. 165 (Dez. 1873), komponiert für das große Sängerfest in München 1874, Glaser-Schleusingen.
35. Drei Chöre für Männerstimmen op. 167 Seitz-Leipz.
36. „Hornesklänge“, Männerchor mit Begleitung von 1 Trompete, 4 Hörnern, 2 Fagotts op. 179.
37. „Kriegsgesang“, Männerchor mit Orchesterbegleitung op. 181.
38. Vier Gesänge für Männerchor von Felix Dahn op. 185 (1878) Breitkopf & Härtel-Leipzig.
39. Vier Gesänge für Männerstimmen aus Maikäferiade von Hoffmann von Fallersleben op. 186 (1877) ebenda.

d) Kompositionen für gemischten Chor.

1. Morgenhymne, Chor für S. A. T. B. und Klavierbegleitung op. 23 (1829) Diabelli-Wien.
2. Der 100. Psalm für Tenor- oder Sopran-Solo und Chor mit Orchester Schott-Mainz.
3. Drei Lieder für 2 S. T. B. G. Müller-Rudolstadt.
4. „Sommer, Herbst, Winter, Frühling“, 4 Quartette für gem. Chor, op 88 (1846) Schott-Mainz.
5. Drei Psalmen für zwei Chöre (8 stimmig) op. 102 ebenda.
6. „Morgen, Mittag, Abend, Nacht“, 4 Quartette für 2 S. T. B. op. 107 (1849) ebenda.
7. „Zwölf Gesänge für gem. Chor“, op. 110 (Juni 1858) Rieter-Biedermann-Winterthur.
8. „Ruhen, Träumen, Erwachen“, 3 Quintette für S. A. T. 2 B. op. 119 (1850) Schott-Mainz.
9. Neun 4 stimmige Gesänge für 2 S. T. B. op. 164 Forberg-Leipzig.
10. Neun Gesänge für gem. Chor op. 169 (1874) ebenda.
11. Psalm 42 für S. A. T. B. für die Synagoge in München komponiert (1837) Mskr.
12. Der 134. Psalm für 2 Chöre (1840) Mskr.
13. Drei Quartette für 2 S. T. B. (1851) Schott-Mainz.
14. Der 24. 67. 15. Psalm für 2 Chöre (1854) Mskr.
15. Der 111. Psalm für Chor u. Solostimme (1857) Mskr.

X. Kirchenmusikalische Kompositionen:

1. Messe in D moll für Chor u. Orchester (1827) Mskr.
2. Messe in C moll für Chor und Orchester (1828) Mskr.
3. Solemne Messe in Es dur für Chor und großes Orchester op. 52 (1829) Falter u. Sohn-München.
4. Messe in A moll für S. A. T. B. (1836) Mskr.
5. Messe in Es dur für 2 Singstimmen und Orgel op. 92 (1838) Schott-Mainz.
6. Messe in F dur für zwei 4 stimmige Chöre und Soli op. 130 (1853) ebenda.
7. Messe in F dur für S. A. T. B. (1857) Mskr.
8. Messe in D moll für 5 stimmigen Chor (2 Bässe) und Solostimmen, Orgel ad lib. op. 155 (1856) Kistner-Leipzig.
9. Requiem in F moll für Chor und Soli mit großem Orchester op. 146[1]) (1856, mit einem neuen Schluß herausgegeben 1871) Seitz-Leipzig.
10. „Te Deum“ für S. A. T. B. (1839) Mskr.
11. 6 Vesperpsalmen für 4 Singstimmen und Orgel I. Heft op. 73 (1846) Mskr.[2])
12. 6 Vesperpsalmen für 4 Singstimmen und Orgel II. Heft op. 74 (1846) Mskr.[2])
13. 18 Vesperpsalmen für 4 Singstimmen und Orgel op. 90 (1846) Schott-Mainz.
14. „Ecce sacerdos magnus“ in B dur, Motette für 4 stimmigen Doppelchor (1853) Mskr.
15. „Jam sol recedit igneus“, Graduale in D dur für 4 stimmigen Chor (1853) Mskr.
16. „Stabat mater“ in F moll für Doppelchor und Solostimmen op. 154 (1856) Kistner-Leipzig.
17. „Populе meus“ in B dur, Improperium für Doppelchor (1856) Mskr.
18. a) „Diffusa est gratia“ in F dur für Sopran-Solo und Chor
    b) „Haec dies, quam fecit Dominus“ für S. A. T. 2 B.
    } 2 Motette op. 131 (1856) Schott-Mainz.
19. Responsorien in nativitate Domini für 2 Sopran- und 1 Altstimme mit Orgel (1856) Mskr.
20. „Salvos fac“, Graduale in Es dur für Sopran-Solo, 2 Sopran- und 2 Altstimmen (1857) Mskr.
21. „Tecum principium“, Offertorium in B dur für 3 Sopran- und 2 Altstimmen (1858) Mskr.
22. „Miserere“ in G dur für zwei 5 stimmige Chöre und Solostimmen (1858) Mskr.
23. „Ave Maria“ in G dur für 1 Altstimme, 2 Violen, 2 Celli und Contrabaß (oder Orgel) op. 133 (1863) Schott-Mainz.
24. „Ave Maria“ f. Sopran u. Alt m. Orgel (1863) Mskr.
25. „Ego sum panis vivus“, Offertorium in C dur für 2 Sopran-, 1 Alt-, 2 Tenor- und 2 Baßstimmen (1864) Mskr.
26. „Ave Maria“ in F dur für Sopran-Solo und Chor mit Streichquartett (oder Orgel) op. 132 (1867) Schott-Mainz.
27. „Ave Maria“ in F dur für Sopran-Solo und Chor mit Streichquartett (oder Orgel op. 162 (1872), Frau Malknecht zugeeignet, Forberg-Leipz.
28. „Stabat mater“ für 2 Sopranstimmen mit 2 Violen, 2 Celli und Baß (oder Orgel, op. 168 (1874) Hrn. Karl Spitzweg zugeeignet, Aibl-Münch.

(Außerdem noch viele Hymnen, Motette, Responsorien, Antiphonen, Gradualien und Offertorien für Frauen- oder Männerstimmen, sowie für gemischten Chor, die nur im Manuskript vorliegen.)

[1]) Vielgerühmt war seinerzeit das „Dies irae“.
[2]) Vom Komponisten dem Verleger Schott in Mainz eingereicht, aber nicht im Druck erschienen.

IV.

Quellen und Hilfsmittel.

Hugo Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1900 [5].
Hugo Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, Berlin-Stuttgart 1901.
Friedrich Haack, Moritz von Schwind, Bielefeld und Leipzig 1898.
Emil Horner, Eduard v. Bauernfeld, Leipz. u. Wien 1900.
Richard Heuberger, Franz Schubert, Berlin 1902.
Max Zenger, Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen, Langensalza 1902.
W. Neumann, Die Komponisten der neueren Zeit, 39. Teil, Cassel 1856.
M. Charles (Chop), Zeitgenössische Tondichter, neue Folge, Leipzig 1890.
W. Riehl, Musikal. Charakterköpfe, Stuttg., Cotta 1890.
W. Riehl, Kulturgeschichtliche Charakterköpfe, Stuttgart, Cotta 1892.
Sebastian Röckl, „König Ludwig II. und Richard Wagner", Beck, München, 1902.
Franz Grandauer, Chronik des K. Hof- u. Nationaltheaters, München, 1878.
Hans v. Bülows Briefe, Leipzig 1900.
Richard Wagner, Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Fritzsch, Leipzig 1898.
Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Neue Zeitschrift für Musik, begründet von Robert Schumann, Leipzig.
Allgemeine Musikzeitung (Otto Leßmann).
Rheinische Musikzeitung, Köln.
Deutsche Tonkünstlerzeitung, Charlottenburg, Jahrgang 1903.
Die Musik, 2. Jahrgang 1903, Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, Franz Xaver Haberl, Regensburg.
Allgemeine Zeitung, München, mit Beilage.
Augsburger Abendzeitung.
Sammler, Beilage zur Augsburger Abendzeitung.
Auszug aus der Taufmatrikel des K. Pfarramts Rain.
Akten des K. Gymnasiums und Studienseminars Neuburg a/D.
Musikalienarchiv der K. Vokalkapelle in München.
Repertorium der Musikalischen Akademie München.
Repertorium des K. Hof- u. Nationaltheaters in München.
Familienarchiv und handschriftlicher Nachlaß des Meisters, durch die freundliche Unterstützung seines Enkels, des cand. phil. Herrn Walther Riemerschmid in München dem Verfasser zugänglich gemacht.

Die Aufnahme der Lachnerrolle besorgte mit Genehmigung der Frau M. Riemerschmid Herr K. Rechnungsrat a. D. Cajetan Übelacker mit gewohnter Liebenswürdigkeit und Sachkunde; ferner ist es uns eine angenehme Pflicht dem Herausgeber und dem Verleger der Zeitschrift „Musik" für gütige Ueberlassung des Clichés auf S. 3, dem Verlag von E. Seemann und der Gesellschaft für graphische Industrie für das Cliché auf S. 5 und dem Verlag von Velhagen & Klasing, sowie dem Verfasser der daselbst erschienenen Biographie von M. v. Schwind, Hrn. Priv.-Doz. Dr. Haack in Erlangen für Ueberlassung des Clichés „Das Terzett" besonderen Dank auszusprechen.

C. Übelacker phot.

Medaillonrelief an Lachners Geburtshaus zu Rain von A. Pollack in München.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22469 3264

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

APR 1 3 2007		

Brigham Young University